

دو ادیب

سعادت حسن منٹو ★ راجندر سنگھ بیدی

وارث علوی

سعادت حسن منٹو

فہرست

راجندر سنگھ بیدی

فہرست

زندگی اور شخصیت

سعادت حسن منٹو کی شخصیت میں دلچسپی کا آغاز اُن کے نام ہی سے ہو جاتا ہے۔ شروع میں سب ہی کو حیرت ہوتی ہے کہ یہ منٹو کیا ہے۔ بلونت گارگی لکھتے ہیں۔ "بہت عجیب نام تھا۔ منٹو جیسے لارڈ منٹو، پنٹو — یا وِٹو، بہت نقلی یا مضحکہ خیز! منٹو کے نام میں سعادت حسن کی پوری ادبی اور غیر ادبی شخصیت سمٹ آئی تھی۔ منٹو کو بھی اس کا احساس تھا چنانچہ لکھتے ہیں "اور یہ بھی ہو سکتا ہے کہ سعادت حسن مر جائے اور منٹو نہ مرے"۔

اردو میں منٹو مختلف تلفّظ سے بولا جاتا ہے کبھی اسے مِنٹو، کبھی مَنٹو اور کبھی منٹُو بولا جاتا ہے۔ منٹو کی اصلیت کے بارے میں خود منٹو کا کہنا ہے۔

"کشمیر کی وادیوں میں بہت سی ذاتیں ہوتی ہیں جن کو آل کہتے ہیں جیسے نہرو، سپرو، کچلو وغیرہ — منٹ کشمیری زبان میں تولنے والے بٹّے کو کہتے ہیں۔ ہمارے آباد اجداد اتنے امیر تھے کہ اپنا سونا چاندی بٹّوں میں تول تول کر رکھتے تھے"۔

منٹو کی زندگی اور کارناموں پر پہلی تحقیقی اور جامع کتاب ڈاکٹر برج پریمی نے لکھی ہے۔ اس میں انھوں نے منٹو کی وجہ تسمیہ کا سراغ ان کی برہمنی اصل میں لگایا ہے۔ اُن کے نزدیک منٹ کے معنی ڈیڑھ سیر ہوتے ہیں۔ منٹو کی رفیقۂ حیات صفیہ بیگم نے برج پریمی کو بتایا کہ "منٹو قبیلے کے مورثِ اعلیٰ چونکہ مالیہ کے طور پر ڈھائی سیر کا تقاضا کرتے تھے اس لیے منٹو کہلائے۔ لیکن صفیہ بیگم کے اس خیال کی تصدیق برج پریمی کسی دوسرے ماخذ سے نہ کر سکے۔ اس کے برعکس ایک اور سبب کا ذکر ڈاکٹر صاحب مشہور کشمیری مورخ محمد الدین فوق کی تاریخ اقوامِ کشمیر کے حوالے سے اس طرح کرتے ہیں "کہتے ہیں ان کا بزرگ ایک ہی

وقت میں شرط باندھ کر ڈیڑھ سیر یا من وٹی چاول کھا گیا تھا۔ اس وقت سے اس کا نام منٹو پڑ گیا۔

ڈاکٹر برج پریمی بیگم صفیہ کے حوالے سے منٹو کی اصل پر مزید روشنی ڈالتے ہوئے لکھتے ہیں کہ سعادت حسن منٹو کشمیری پنڈتوں کی سارسوات برہمن شاخ سے تھے۔ سارسوات برہمن دریائے سرسوتی کے کنارے آباد تھے، اس لیے سارسوات کہلائے۔ ڈاکٹر برج پریمی اپنی تحقیقی کاوشوں کے بعد اس نتیجے پر پہنچے ہیں کہ منٹو اور من وٹی دونوں قسط باشی پنڈتوں کی ذاتیں ہیں۔ قسط باشی پنڈت کشمیر میں زمانۂ قدیم کے اہلِ حرفہ لوگوں سے سرکاری ٹیکسوں کی وصول یابی کرنے والے سرکاری کارندے تھے۔ قسط باشیوں میں سے جن لوگوں نے اسلام قبول کیا وہ منٹو کہلائے اور جو لوگ ہندو دھرم پر قائم رہے وہ من وٹی کہلانے لگے۔ عصرِ حاضر میں دونوں ضمنی قومیں کشمیر میں ملتی ہیں۔

منٹو کا آبائی خاندان اٹھارویں صدی کے اواخر میں کشمیر سے ہجرت کر کے پنجاب آیا اور لاہور میں سکونت اختیار کی۔ اس سلسلے میں بیگم صفیہ منٹو نے ڈاکٹر برج پریمی کو جو تفصیلات مہیا کی ہیں وہ یہ ہیں۔ "اس خاندان کے پہلے بزرگ جو پنجاب کے دارالسلطنت لاہور میں آکر مقیم ہوئے خواجہ رحمت اللہ تھے۔ پیشہ سوداگری تھا اور اہل اللہ سے گہری محبت رکھتے تھے۔ ان کے پوتے خواجہ جمال الدین نے کاروبار کو بہت فروغ دیا اور اسے لاہور امرتسر اور بمبئی میں پھیلا دیا۔ امرتسر بہ وجہ دربار صاحب سکھوں کا مقدس مقام تھا۔ اس لیے خواجہ صاحب لاہور چھوڑ کر امرتسر میں مستقل طور پر مقیم ہو گئے۔ اُن کا بیوپار پشمینے کا تھا۔ خواجہ جمال الدین منٹو کے دادا تھے۔ ان کے پانچ بیٹے تھے۔ سب سے چھوٹے بیٹے کا نام مولوی غلام حسن تھا جو منٹو کے والد بزرگوار تھے۔ مولوی غلام حسن نے دو شادیاں کیں۔ ان کے بارہ بچے ہوئے جن میں سے چار لڑکے تھے اور آٹھ لڑکیاں۔ منٹو اُن کی دوسری بیوی سے تھے۔ منٹو کے تین سوتیلے بھائی تھے جو عمر میں اُن سے کافی بڑے اور تعلیم یافتہ تھے۔ منٹو کی ایک ہی حقیقی بہن تھی جن کا نام اقبال بیگم تھا۔ وہ بھی عمر میں منٹو سے کافی بڑی تھیں اور منٹو اقبال بیگم سے ڈرتے بھی تھے۔ وہ بمبئی میں ماہم میں رہتی تھیں۔ صفیہ بیگم سے منٹو کی شادی انہی کی مساعی کا نتیجہ تھی اور شادی کے سلسلے میں منٹو کی والدہ جب بمبئی آئیں تو ماہم میں اقبال بیگم کے گھر

میں ہی قیام کیا تھا۔ اس سے زیادہ اقبال بیگم کا ذکر منٹو کے یہاں نہیں ملتا۔

منٹو کے والد مولوی غلام حسن تعلیم یافتہ تھے اور سمرالہ میں جو لدھیانہ سے بائیس میل دور چنڈی گڑھ جانے والی سڑک پر ایک گاؤں ہے، کسی سرکاری عہدے پر متعین تھے۔ سمرالہ میں ۱۱ مئی ۱۹۱۲ء میں سعادت حسن منٹو کا جنم ہوا۔ منٹو کے والد نے جلد ہی اپنا تبادلہ امرتسر کرا لیا اور کوچہ وکیلاں میں رہنے لگے۔ وہ منصف یا سب جج کے عہدے سے ریٹائر ہوئے۔

منٹو کے والد بھی کشمیریوں سے بہت محبت کرتے تھے۔ منٹو کو بھی اپنے کشمیری ہونے پر فخر تھا اور اگر انھیں کوئی کشمیری مل جاتا تو اپنے والد ہی کی مانند اس سے گرم جوشی سے ملتے اور اسے بتلاتے کہ میں بھی کشمیری ہوں ویسے امرت سری ہوں۔ کشمیر سے والہانہ محبت کے باوجود منٹو زندگی بھر کشمیر نہ جا سکے۔ ان کا سفر صرف بٹوت تک رہا جہاں تپ دق کے علاج کے لیے انھیں چند مہینے قیام کرنا پڑا تھا۔ یہیں انھیں ایک آوارہ کشمیری چرواہی لڑکی سے رومانی قسم کا اُنس ہو گیا تھا جو ان کا پہلا اور آخری اور انہی کے الفاظ میں ناپختہ معاشقہ تھا۔ اس کی یاد اُن کے چند ابتدائی اور اتنے ہی ناپختہ افسانوں میں محفوظ ہے۔ رومانی محبت پر منٹو کے یہاں ان افسانوں کے علاوہ کوئی دوسری اہم تحریر نظر نہیں آتی۔ زندگی میں کوچۂ عشق اور ادب میں وادئ رومان سے وہ بہت جلد باہر نکل آئے۔

امرتسر میں منٹو کے کمرے میں ان کے والد کی ایک تصویر آویزاں تھی۔ منٹو کے لنگوٹیے دوست ابو سعید قریشی نے اس تصویر سے منٹو کے والد کا حلیہ اس طرح بیان کیا ہے۔

"بند کالر کا کوٹ، سر پر کشمیری وضع کی پگڑی، خشخشی داڑھی۔ بڑی بڑی خشمگیں آنکھیں، یوں لگتا جیسے ہمارے مشاغل کو انتہائی ناپسندیدگی کی نظروں سے دیکھ رہے ہیں۔ شاید ان غضب آلود نگاہوں کی زد سے بچنے کے لیے ہی سعادت بھاگ کر ایک بار بمبئی چلا گیا تھا۔ ان دنوں وہ میٹرک میں فیل ہو رہا تھا۔ کہا کرتا "میاں جی اللہ بخشے بڑے سخت گیر آدمی تھے"۔ سعادت حسن کی بہن (ناصرہ اقبال) بتا رہی تھیں ... "جان خطا ہوتی تھی اس کی میاں جی کے ڈر سے ۔ پتنگ اڑا رہا تھا ایک روز، میاں جی آ گئے اتنے میں

چھت سے کود پڑا یہ برابر کے کوٹھے پر، چوٹ آئی لیکن کیا مجال جو "سی" تک کی ہو۔"

اپنے والد کی سخت گیری کا ذکر آغا حشر پر اپنے اسکیچ میں منٹو نے اس طرح کیا ہے: "تین چار پیشہ ور لفنگوں کے ساتھ مل کر ہم نے ایک ڈرامیٹک کلب کھولی تھی۔ آغا حشر کا ایک ڈراما اسٹیج کرنے کا ارادہ کیا تھا۔ یہ کلب صرف پندرہ بیس روز قائم رہ سکی تھی۔ اس لیے کہ والد صاحب نے ایک روز دھاوا بول کر ہارمونیم طبلے سب توڑ پھوڑ دیئے تھے، اور واضح الفاظ میں ہم کو یہ بتا دیا تھا کہ ایسے واہیات کھیل انھیں بالکل پسند نہیں۔ اسی سکیچ میں ایک جگہ وہ لکھتے ہیں۔ "آغا صاحب کا کوئی ڈراما دیکھنے کا مجھے اتفاق نہیں ہوا تھا، اس لیے کہ رات کو گھر سے باہر رہنے کی مجھے قطعاً اجازت نہیں تھی۔"

منٹو کے سوانح نگاروں کا کہنا ہے کہ منٹو پدرانہ شفقت سے ہمیشہ محروم رہا۔ اس کمی کو منٹو کی والدہ بی بی جان نے پورا کیا۔ ابوسعید قریشی نے والد کی سخت گیری کو منٹو کی شخصیت کے مطالعہ میں ایک اہم نفسیاتی نکتہ کے طور پر پیش کیا ہے۔ گویا منٹو کی شخصیت میں جو دہشت پسندی، بغاوت اور آوارگی کا عنصر تھا وہ اسی پدرانہ بے رُخی کا نتیجہ تھا۔ لیکن منٹو کی کسی تحریر سے اس بات کا ثبوت نہیں ملتا کہ اسے اپنے والد سے کسی نوع کی دیرپا رنجش یا برگشتگی رہی تھی۔ اگر تھی بھی تو وہ اسے خاموشی سے برداشت کر گیا تھا، یا اپنی تلاطم خیز زندگی کے ہنگاموں میں بھول گیا تھا، یا عنفوانِ شباب کی آوارگی میں اس کا تریاق تلاش کر لیا تھا۔ نہ صرف یہ کہ اپنے کمرے میں اس نے باپ کی تصویر لگا رکھی تھی بلکہ اپنے افسانوں کی پہلی کتاب "آتش پارے" کا انتساب بھی "والد مرحوم کے نام" کیا تھا۔ سخت گیر باپ اور سوتیلے بھائیوں کا نفسیاتی سنڈروم جو منٹو کے سوانح نگاروں نے پیدا کرنے کی کوشش کی ہے، اس کی تصدیق منٹو کی تحریروں سے نہیں ہوتی۔ باپ کے سخت اور بھائیوں کے سوتیلے برتاؤ کے زخم کو منٹو سے زیادہ منٹو کے سوانح نگاروں نے کریدا ہے۔ اپنے تین سوتیلے بھائیوں کے متعلق منٹو اپنے ایک خود نوشت خاکہ میں اس طرح رقم طراز ہے:

"اس کے تین بڑے بھائی جو عمر میں اس سے بہت بڑے تھے اور ولایت میں تعلیم پا رہے تھے۔ اُن سے اس کو کبھی ملاقات کا موقعہ ہی نہیں ملا تھا۔ اس لیے کہ وہ سوتیلے تھے۔ وہ

چاہتا تھا وہ اس سے ملیں، اس سے بڑے بھائیوں ایسا سلوک کریں۔ لیکن یہ سلوک اسے اس وقت نصیب ہوا جب دنیائے ادب اسے بہت بڑا افسانہ نگار تسلیم کر چکی تھی۔"

اس بیان کو اتنی ہی اہمیت دینی چاہیے جتنی کہ منٹو نے دی ہے۔ بے رُخی کی شکایت ہے جو فطری ہے لیکن شکایت نفسیاتی گرہ نہیں بنتی۔ دراصل منٹو اور اس کے بھائی دو مختلف بلکہ متضاد دنیاؤں کے باسی تھے۔ اُن میں میل ملاپ ہوتا تب بھی قلبی یگانگت کے امکانات صفر تھے۔ وہ تعلیم یافتہ دنیاوی اعتبار سے کامیاب اور معزز اور بے حد مذہبی اور پرہیزگار لوگ تھے۔ منٹو عین عالمِ شباب میں انقلابی، باغی، مذہب ناآشنا اور آوارگی کا رسیا تھا۔ منٹو کے سب سے بڑے بھائی محمد حسن اور اُن سے چھوٹے بھائی سعید حسن دونوں بیرسٹر تھے اور دونوں کی تعلیم ولایت میں ہوئی تھی۔ انھوں نے دو سال بمبئی میں پریکٹس کرنے کے بعد جزائر فجی میں وکالت شروع کر دی اور وہیں سکونت اختیار کر لی تھی۔ محمد حسن داڑھی رکھتے تھے اور انھیں حج کی سعادت بھی نصیب ہوئی تھی۔ سعید حسن کا ذکر منٹو کے یہاں ایک تو اس کے خاکے "نورجہاں" میں آیا ہے اور دوسرے اس کے افسانے "رام کھلاون" میں۔

رام کھلاون دھوبی نے جب منٹو کی کھٹملوں سے بھری کھولی میں سعید حسن کی تصویر دیکھی اور اسے پتہ چلا کہ وہ منٹو کے بڑے بھائی ہیں تو اس نے حیرت سے کہا کہ سعید شالیم بالسٹر کولابے میں ایک عمدہ فلیٹ میں رہیں اور منٹو اس کھولی میں تو منٹو نے فلسفیانہ انداز میں کہا "دنیا کے یہی رنگ ہیں دھوبی — کہیں دھوپ کہیں چھاؤں — پانچ انگلیاں ایک جیسی نہیں ہوتیں۔"

اس بیان میں نہ رشک وحسد ہے نہ دل گرفتگی، نہ احساس کمتری نہ شکایت زمانہ۔ ویسے بھی افسانہ میں یہ واقعہ اس وقت کا ہے جب منٹو کے دونوں بھائی جزائر فجی کو ہجرت کر چکے تھے اور وقت اور زمین کے فاصلے رنجشوں کو مٹا دیتے ہیں۔

دوسرا واقعہ بھی منٹو ایک لطیفہ کے طور پر ہی بیان کرتا ہے۔ بات یوں ہوئی کہ سعید حسن بیرسٹر نے منٹو کو اطلاع دی کہ وہ جزائر فجی سے بذریعہ ہوائی جہاز بمبئی آ رہے ہیں اور وہاں

سے امرت سر جائیں گے۔ منٹو نے اُن کے ٹھہرنے کا بندوبست اس فلیٹ میں کیا جہاں مصوّر کے ایڈیٹر نذیر لدھیانوی اور نورجہاں کے شوہر شوکت حسین رضوی رہتے تھے۔ سعید حسن اس فلیٹ میں اسباب کے ساتھ اُترے اور بہت خوش ہوئے۔ لیکن فلمی دنیا اصل میں رات کی دنیا ہے۔ ایک رات بھائی جان دیر سے لوٹے تو دیکھا کہ " رندی و سرمستی اپنے بال کھولے ناچ رہی ہے۔ وہ ہاؤ ہو ہے کہ کان پڑی آواز سُنائی نہیں دیتی۔ معلوم نہیں ہوا کہ انھوں نے کیا دیکھا کہ صبح اُٹھتے ہی اپنا سامان بندھوا کر خلافت ہاؤس چلے گئے۔ اور مجھے اور میرے دوستوں کو اس قدر تیز و تند لہجے میں بُرا بھلا کہا کہ اب میں نے اس واقعہ کو یاد کیا ہے تو مجھے یوں محسوس ہوتا ہے کہ میرے کانوں میں پگھلا ہوا سیسہ اُتر رہا ہے۔"

منٹو کے بچپن کے حالات نیز اسکول کی تعلیم کے زمانہ کے متعلق بہت تفصیلات نہیں ملتیں سوائے اس کے کہ وہ اپنی شرارتوں سے مسلم ہائی اسکول کے ہیڈ ماسٹر خواجہ محمد جان بی اے بی ٹی (علیگ) کو بہت تنگ کیا کرتے تھے۔

ابو سعید قریشی کے کہنے کے مطابق ۱۹۳۱ء میں وہ ہندو سبھا کالج میں سائنس اسٹوڈنٹ تھے اور منٹو آرٹس اسٹوڈنٹ۔ وہ لکھتے ہیں "ایک روز میں نے اسے کالج کے جنوب مشرقی برآمدے میں دیکھا۔ اس نے سُرخ دھاریوں کی بوسکی کی قمیص پہن رکھی تھی اور سفید بوسکی کا پاجامہ۔ پاؤں میں چپل تھی اور قمیص کے اُوپر اونچا سا (فیشن کے مطابق) گرم کوٹ۔ وہ میرے ایک ہندو ہم جماعت پرکاش کی تصویر اُتار رہا تھا۔ پرکاش کو دیکھ کالج کے فارسی داں سینئر " بہ خال ہندوش بخشم سمرقند و بخارا را" کے حال میں مبتلا ہو جاتے۔ پرکاش کو منٹو کے کیمرے میں اُترتے دیکھ کر تصویر و مصوّر دونوں کو چشم حسود نے گھیر لیا۔ میں نے منٹو کو اس سے پہلے نہیں دیکھا تھا۔ "یہ کون ہے؟" میں نے اپنے ایک ہم جماعت سے پوچھا۔ جواب ملا "ٹامی!" میں نے یہ نام سُن رکھا تھا۔ وہ اپنے اسکول، محلّے اور پھر کالج میں اسی نام سے مشہور تھا۔ اس کی وجہ تسمیہ اس کی شرارتیں تھیں۔ خیر یہ ٹامی جو اس وقت گویا پری کو شیشے میں اُتار رہا تھا مجھے کچھ عجیب نرالی وضع قطع کا آدمی نظر آیا۔ میرے وہم و گمان میں بھی نہیں آسکتا تھا کہ کوئی معقول آدمی بوسکی کے پاجامے اور لال دھاری کی

قمیص، گویا نائٹ سوٹ میں کالج بھی آسکتا ہے۔۔۔ (عاشق علی فوٹو گرافر کی دکان پر) ٹامی سے میری ملاقات ہوئی "کہئے پرکاش کی تصویر کیسی آئی؟" میں نے پوچھا۔ جواب ملا "فلم ہی کب تھی کیمرے میں!"

امرت سر میں کوچہ وکیلاں، منٹوؤں کا محلّہ تھا۔ ۱۹۳۱ء میں پہلی بار ابو سعید قریشی اس محلّہ میں واقع منٹو کے مکان میں اس کے شہرت یافتہ کمرے "دارالاحمر" میں داخل ہوئے۔ ظاہر ہے اس وقت منٹو کی عمر ۱۹ سال تھی " دروازے کے قریب ہی دیوار کے ساتھ دو کھوکھے رکھ کر اُن پر گدّا اور گدّے کے اوپر ملتانی کھیس بچھا دیا گیا تھا۔ سامنے شمالی دیوار کے ساتھ، کھڑکی کے قریب لکھنے کی میز تھی۔ اس کے دائیں جانب دیوار میں ایک چھوٹی سی الماری۔ جو کتابیں الماری میں نہیں سما سکتی تھیں، میز پر دیوار کے سہارے پڑی رہتیں۔ میز کے بائیں جانب آتش دان تھا جس پر بھگت سنگھ کا بُت رکھا ہوا تھا۔ مجسّمے کے ایک طرف تیل کا ٹیبل لیمپ اور دوسری طرف پرانی وضع کے ٹیلیفون کا رِسیور۔ ایک پبلک ٹیلی فون سے جب متعدد کوششیں کرنے کے بعد بھی اسے مطلوبہ نمبر نہیں مل سکا تو اس نے یہ کہتے ہوئے رِسیور کو کھینچ کر اوور کوٹ کی جیب میں ڈال لیا تھا کہ "یہ کیا فراڈ ہے"!"

منٹو کو کتابیں پڑھنے کا بہت شوق تھا۔ اکثر خود کو ہیڈ ماسٹر صاحب کا بیٹا ظاہر کر کے کُتب فروشوں سے کتابیں اُدھار لیا کرتا اور پڑھنے کے بعد انھیں سیکنڈ ہینڈ کتابوں کے طور پر بیچ دیتا، اور اس پیسے سے سگریٹ خرید لیتا۔ "میں گھٹیا قسم کا سگریٹ کبھی نہیں خریدتا۔ گھر سے ملنے والے پیسے بڑھیا سگریٹوں کی کفالت نہیں کر سکتے۔"

اس زمانہ کا امرت سر کیسا تھا اور اس میں منٹو کی آوارہ زندگی کا کیا طور تھا اس کی تفصیلات منٹو کے افسانوں اور خاکوں میں جا بجا بکھری پڑی ہیں۔ یہ ۱۹۳۲ء کا زمانہ ہے اور منٹو کی عمر بائیس برس کی ہوگی۔ اس کی دوستی کا حلقہ ان نوجوانوں پر مشتمل تھا جو عمر میں اس سے کافی بڑے تھے۔ حفیظ پینٹر کی دکان پر مسائل پر بحث ہوتی۔ بھنگ بھی گھوٹی جاتی۔ چرس بھرے سگریٹ بھی پیئے جاتے۔ شراب کے دور اکثر چلتے۔ آدھی رات کے بعد موسیقی کا دور شروع ہوتا۔ اصل میں وہ سب کے سب

آرٹسٹ تھے گو نیم رس، زندہ دل نوجوانوں کی محفل تھی۔[1]

امرتسر میں خیر دین کی مسجد کے قریب گراموفون ڈیلر کی دکان تھی۔ اُدھر اذان ہوتی تو اُدھر ریکارڈ بجتے۔ لیکن کوئی دنگا فساد اس بات پر وہاں کبھی نہ ہوا۔ البتہ چھوٹی چھوٹی باتوں پر وہاں سینکڑوں خون ہوتے رہتے۔ امرد پرستی۔ رنڈی بازی پر، غنڈوں کی دو مخالف پارٹیوں پر، ایسے ایسے مسلم مسلم اور مسلم ہندو فساد عام تھے جو ایک دو دن اپنی دھاک بٹھا کر جھاگ کے مانند غائب ہو جاتے۔[2]

دو دفعہ ایف اے میں فیل ہونے کے بعد منٹو کی طبیعت پڑھائی سے بالکل اُچاٹ ہو چکی تھی اور جوئے سے دلچسپی دن بہ دن بڑھ رہی تھی۔ کٹڑا جیمل سنگھ میں دینو یا فضلو کمہار کی دکان کے اوپر ایک بیٹھک تھی جہاں دن رات جوا ہوتا تھا۔[3]

آوارگی کے اس زمانہ میں طبیعت ہر وقت اُچاٹ اُچاٹ سی رہتی۔ ایک عجیب قسم کی کُد بُد ہر وقت دل و دماغ میں ہوتی رہتی تھی۔ تکیوں میں جاتا تھا۔ قبرستانوں میں گھومتا تھا۔ جلیان والا باغ میں گھنٹوں کسی سایہ دار درخت کے نیچے بیٹھ کر انقلاب کے خواب دیکھتا۔ اسکول جاتی لڑکیوں کو دیکھ کر کسی ایک کے ساتھ عشق لڑانے کے منصوبے تیار کرتا۔ بم بنانے کے نسخے تلاش کرتا۔ بڑے بڑے گویوں کے گانے سنتا اور کلاسیکی موسیقی کو سمجھنے کے لیے پیچ و تاب کھاتا۔ اس زمانہ میں شعر کہنے کی بھی کوشش کی۔ دوستوں کے ساتھ مل کر چرس کے سگریٹ پئے، کوکین کھائی، شراب پی مگر جی کی بے کلی دور نہ ہوئی۔[4]

طبیعت کے اس انتشار کے عالم میں جیجے کے ہوٹل میں عاشق فوٹوگرافر جب اپنی پتلی آواز میں اختر شیرانی کی نظم "اے عشق کہیں لے چل" بڑے سوز سے گاتا تو منٹو پر اس کا بہت اثر ہوتا۔ "نظم مجھے اپنے کندھوں پر اٹھا دُور ــــ بہت دُور ان دیکھے جزیرے میں لے جاتی۔"[5]

زندگی کے اس بحرانی اور پر انتشار دور میں باری صاحب منٹو کی زندگی میں داخل ہوتے ہیں اور منٹو کی زندگی میں ایک انقلاب آجاتا ہے۔ منٹو پورے خلوص دل کے ساتھ

---

[1] [2] افسانہ "جنٹل مینوں کا برش"۔ [3] آغا حشر سے دو ملاقاتیں۔
[4] خاکہ رفیق غزنوی۔ [5] خاکہ اختر شیرانی سے چند ملاقاتیں۔

اس بات کا اعتراف کرتا ہے کہ "آج کل میں جو کچھ بھی ہوں اس کو بنانے میں سب سے پہلا ہاتھ باری صاحب کا ہے۔ اگر امرتسر میں اُن سے ملاقات نہ ہوتی اور متواتر تین مہینے میں نے ان کی صحبت میں نہ گزارے ہوتے تو یقیناً میں کسی اور ہی راستے پر گامزن ہوتا۔[1]

باری نے منٹو کے ذہنی انتشار کو بھانپ کر اسے صحافت کی طرف لگا دیا۔ منٹو تیرتھ رام فیروزپوری کے ناول پڑھا کرتا تھا۔ باری صاحب کی صحبت کی وجہ سے آسکر وائلڈ اور وکٹر ہیوگو اس کے زیرِ مطالعہ رہنے لگے۔[2] جو وقت جوا کھیلنے میں کٹتا تھا اب "مساوات" کے دفتر میں کٹنے لگا۔ آہستہ آہستہ منٹو نے فلمی خبروں کا ایک کالم سنبھال لیا۔[3]

باری صاحب تاریخ و معاشیات کے طالب علم تھے۔ انھیں افسانوی ادب سے کچھ ایسا شغف نہیں تھا۔ مگر ایسا بھی نہیں تھا کہ وہ اپنے مریدوں کو اچھے بُرے کی پہچان نہ بتا سکتے۔ ذوقِ سلیم نے مدد کی اور دارالاحمر میں وکٹر ہیوگو، لارڈ لٹن، گورکی، چیخوف، پوشکن، گوگول، دوستووسکی، اندریف، آسکر وائلڈ اور موپاساں کی کتابیں نظر آنے لگیں۔ وکٹر ہیوگو باری صاحب کے نزدیک دنیا کا سب سے بڑا ناولسٹ تھا۔ باری صاحب چاہتے تھے کہ اس کی LES MISERABLE کا ترجمہ کیا جائے۔ لیکن اس کی ضخامت دیکھ کر ہمت نہ ہوئی۔ البتہ LAST DAYS OF A CONDEMNED کا ترجمہ منٹو نے سرگذشت اسیر کے عنوان سے کر دیا۔[4] باری صاحب نے بہت پسند کیا۔ اس کی اصلاح کی اور یعقوب حسن مالک اردو بک اسٹال کے پاس تیس روپئے میں بکوا دیا۔ یعقوب حسن نے اسے بہت ہی قلیل عرصے میں چھاپ کر شائع کر دیا۔ اب منٹو صاحب کتاب تھا۔[5]

دوسری کتاب جس کا منٹو نے ترجمہ کیا آسکر وائلڈ کا ڈراما "ویرا" تھا جو روس کے دہشت پسندوں اور نراجیوں کی سرگرمیوں کے متعلق تھا۔ یہ ترجمہ منٹو نے اپنے لنگوٹے دوست حسن عباس کے ساتھ مل کر کیا تھا اور اصلاح اختر شیرانی سے لی۔[6] کتاب ہم نے خود شمائل برقی پریس میں چھپوائی تھی۔ باری صاحب اس کے تمام فرمے خود اپنے کندھوں پر لاد لاد کر

---

[1] خاکہ اختر شیرانی سے چند ملاقاتیں [2] ایضاً [3] آغا حشر سے دو ملاقاتیں
[4] منٹو ابوسعید قریشی [5] آغا حشر سے دو ملاقاتیں

گھر لا رہے تھے تاکہ محفوظ رہیں۔ انھیں خطرہ تھا کہ پولیس چھاپہ مار کر پریس میں سے ساری کتاب اُٹھا لے جائے گی۔ میرے اور حسن عباس کے لیے یہ سب سلسلہ بڑا دلچسپ اور حرارت بخش تھا۔[1]

"کہاں ماسکو، کہاں امرت سر۔ ہم کریں اور حسن عباس نئے نئے باغی تھے۔ دسویں جماعت میں دنیا کا نقشہ نکال کر ہم کئی بار خشکی کے رستے روس پہنچنے کی اسکیمیں بنا چکے تھے۔ حالانکہ اُن دنوں فیروز الدین منصور بھی کامریڈ ایف۔ ڈی۔ منصور نہیں بنے تھے اور کامریڈ سجاد ظہیر بنّے میاں ہی تھے۔ ہم نے امرت سر ہی کو ماسکو متصور کر لیا تھا اور اسی کے گلی کوچوں میں مستبد اور جابر حکمرانوں کا عبرت ناک انجام دیکھنا چاہتے تھے۔[2]

جب "مساوات" بند ہو گیا اور باری صاحب لاہور کے کسی اخبار میں چلے گئے تو منٹو کے لیے کوئی شغل نہ رہا۔ لیکن اسے لکھنے کی چاٹ پڑ گئی تھی۔ وہ جوا کھیلنے لگا اُس میں اب پہلا سا لطف نہیں تھا۔[3]

اچانک باری صاحب پھر نمودار ہوئے ایک ہفتہ وار پرچے کی اسکیم لے کر "ویرا"، ناقصِ طباعت کے باعث منٹو کے گھر میں مقفل پڑی رہی۔ لیکن 'خلق' کے صوری حسن کے لیے انھوں نے اپنی بہل از دو گذاشتوں سے فائدہ اٹھایا۔ "خلق" کے پہلے شمارے میں منٹو کا پہلا طبع زاد افسانہ "تماشا" شائع ہوا۔[4]

اسی زمانہ میں منٹو نے عالمگیر کا روسی ادب نمبر مرتب کیا۔ منٹو، میکسم گورکی سے بہت متاثر تھا۔ اس نے گورکی پر مضامین لکھے اور اس کے افسانوں کے ترجمے کئے۔ اشتراکی شاعری اور روسی ادب پر بسوط مقالے لکھے۔ کافی عرصے تک اپنے نام کے ساتھ مفکر اور کامریڈ لکھتا رہا۔ روس ہو گیا تو "ہمایوں" کا فرانسیسی ادب نمبر مرتب کیا۔[5]

منٹو کی زندگی کا بہت نازک دور تھا۔ مالی مشکلات بڑھ رہی تھیں لیکن خرچ کا وہی حال تھا۔ اس کی صحت الگ خراب تھی۔ سینہ میں شدید درد ہوتا اور وہ کبھی ٹنکچر آیوڈین ملتا اور کبھی رائی کا پلستر لگائے پڑا رہتا۔ لیکن درد نہ تھمتا۔ تکلیف زیادہ ہوتی تو عینک اُتار کے

---

[1] [2] خاکہ باری صاحب [3] آغا حشر سے دو ملاقاتیں [4] باری صاحب
[5] منٹو: ابو سعید قریشی

ایک طرف رکھ دیتا۔ ٹانگیں سکیڑ کر سینے کے ساتھ لگا لیتا۔ اس کی بڑی بڑی آنکھیں پھیل سی جاتیں ... درد کو دبانے کے لیے اس نے ولسی پینا شروع کر دی جس کا پوا دار الاحمر کے اونچے طاقچے میں کیلنڈر کے پیچھے چھپا رہتا ... لیکن یہ درد کا علاج نہیں تھا۔ ڈاکٹروں کو دق کا شبہ ہوا۔ اُن کا مشورہ تھا کہ مریض کو فوراً کسی صحت افزا مقام کا رُخ کرنا چاہیے۔[1]

اس نے کشمیر کا رُخ کیا لیکن بٹوت کے پڑاؤ پر بیگو نے اس کا راستہ روک لیا۔ وہ ایک نوخیز چرواہی تھی۔ لذت زارِ کشمیر کے سیاحوں کے لیے وہ بھی وادی کی ایک سڑک تھی۔ اس کے پامال جسم میں منٹو کو ایک پاکیزہ روح نظر آئی۔[2] بٹوت میں منٹو کا قیام تین مہینے رہا۔ اس قیام اور آوارہ چلن بیگو سے منٹو کی محبت کی یادگار اس کے افسانے "بیگو" "لالٹین" "موسم کی شرارت" "مصری کی ڈلی" "ایک خط" اور "چغد" ہیں۔ بٹوت کے قیام کا زمانہ لگ بھگ ۱۹۳۵ء کا ہے۔ بٹوت سے لوٹ کر منٹو امرت سر میں تلاش معاش کے چکر میں رہا۔ کچھ بات بنی نہیں تو نذیر لدھیانوی جو ہفتہ وار "مصور" کا مالک تھا کی دعوت پر بمبئی پہنچا اور چالیس روپئے ماہوار کی تنخواہ پر رسالے کی ادارت سنبھال لی۔

بمبئی میں منٹو کا قیام ۱۹۳۵ء سے ۱۹۴۷ء تک رہا۔ اس دوران میں ڈیڑھ سال کا اس وقت وقفہ پڑا جب منٹو ریڈیو کی ملازمت کے سلسلہ میں دہلی گیا۔ جنگ کے باوجود یہ عروس البلاد بمبئی کے حسن و شباب کا زمانہ تھا۔ بمبئی کا کوزموپولیٹن کلچر اپنی بہاریں لٹا رہا تھا۔ اردو کے دو افسانہ نگاروں نے بمبئی کی فضاؤں کو جس طرح اپنے افسانوں میں جذب کیا ہے اس کی مثال کہیں اور نظر نہیں آتی۔ یہ دو افسانہ نگار ہیں عزیز احمد اور سعادت حسن منٹو۔ عزیز احمد کے یہاں بمبئی کی اعلیٰ زندگی کا، اور منٹو کے یہاں نچلے طبقہ کی زندگی کا عکس ملتا ہے۔ منٹو کا قیام پہلے بائی کلہ کی کھٹملوں سے بھری ایک کھولی میں تھا لیکن جب مالی حالت اچھی ہوئی تو بائی کلہ ہی میں کلیر روڈ پر آئے ہوئے اڈلفی چیمبرس کے ایک فلیٹ میں تھا۔ راقم الحروف کو اس فلیٹ میں منٹو سے ملاقات کا شرف حاصل رہا ہے۔

بائی کلہ اور ناگ پاڑا کی زندگی کی دھڑکنوں کو منٹو کے افسانوں میں محسوس کیا جا سکتا

---

[1] منٹو: ابو سعید قریشی [2] ایضاً

ہے۔ اس علاقے میں اردو اخباروں کے دفتر، مسلمانوں اور یہودیوں کی چالیں، بھینسوں کے طویلے، کوچبانوں کی تنگ و تاریک کھولیاں، گھوڑوں کے اڈے، آئینوں والی ایرانی اسلامی ہوٹلیں، پارسی ڈاکٹروں، چینی دندان سازوں اور حکیموں کے مطب، اور بمبئی کا سب سے بڑا قحبہ خانہ فارس روڈ تھا۔ یہی وہ علاقہ ہے جہاں سے ٹنٹا، متک، مسکا پالش، مال پانی، واندہ، گھوٹالا، جگار، فوکٹ اور کنڈم وغیرہ الفاظ افسانوں کے ذریعہ اردو میں روشناس ہوئے۔ مسز ڈی کوسٹا، مسز ڈی سلوا، کیشو لال کھاری موم پھلی والا، سوگندھی، موذیل، ممد بھائی اور اخبار بیچنے والے، پان والے، باہر والے (ہوٹل والے ملازم لڑکے) قلعی والے، ٹیکسی والے ایسے آشنا کرداروں کی صورت میں ہمارے سامنے آئے ہیں کہ ہم انھیں آسانی سے فراموش نہیں کر سکتے۔ ویسے تو امرت سر، لاہور، دہلی اور پونہ جیسے شہروں کی نقش گری بھی منٹو کے یہاں قابلِ تعریف ہے، لیکن بمبئی کی فضاؤں کو تو اس نے اپنے پانچوں حواس سے جذب کیا تھا۔ نہ صرف یہ کہ منٹو کا فنکارانہ تخیل حقیقت پسند اور شہری تھا بلکہ اس کے فکری، اخلاقی اور سماجی روّیے بھی بڑی حد تک ریڈیکل، لبرل اور جدید تھے جو ایک بڑے شہر کی رنگا رنگ تہذیبی زندگی کا عطیہ تھے۔ منٹو کے یہاں دیہی اور فطرتی زندگی پر بہت کم افسانے ملتے ہیں۔ دیہات، فطرت اور تہذیب اور ماضی کے نوسٹالجیا جیسی اس کے یہاں کوئی چیز نہیں۔ بڑے شہر کا جادو اِن جذباتی روّیوں کے لیے کم از کم ایک حقیقت پسند فنکار میں بہت گنجائش نہیں چھوڑتا۔

بمبئی اور دہلی کا یہ زمانہ منٹو کی زندگی کا سب سے زیادہ سہانا اور سنہرا دور تھا۔ دہلی میں منٹو آل انڈیا ریڈیو سے صرف ایک یا ڈیڑھ سال منسلک رہا۔ لیکن یہ مختصر سا وقت بھی اتنے ہنگاموں سے پُر تھا کہ منٹو پر لکھے گئے خاکوں اور مضامین میں اس کے ہم عصر ادیب اور اپنے لکھے ہوئے مرقعوں میں خود منٹو اُن کا ذکر کرتے نہیں تھکتے۔ حکایتِ یار اتنی شیریں تھی کہ سبھی نے اسے چٹخارے لے لے کر بیان کیا۔ اُس وقت ریڈیو میں پطرس، ن۔م۔ راشد، کرشن چندر، راجندر سنگھ بیدی، اوپندر ناتھ اشک، اور دوسرے

بہت سے اردو کے ادیب جمع تھے۔ اُن کی محفلوں، چشمکوں اور رفاقتوں اور رقابتوں کی کہانیوں نے منٹو کی سوانح میں شوخ رنگ بھرے۔ ریڈیو اس زمانے میں گلیمر کی دنیا کا ایک پُرکشش حصہ تھا۔ آواز کا جادو چل گیا تھا اور ریڈیائی ڈراما لکھنے والوں کا رومانی اور ساحرانہ امیج ریڈیو سننے والوں کے ذہن میں پیدا ہو گیا تھا۔ جب منٹو نے سو ڈرامے پورے کیے تو اسے امید تھی کہ رسالہ "آواز" میں سرورق پر اس کی پوری تصویر شائع ہوگی۔ اس کی ایک چھوٹی سی تصویر اندر کے صفحات میں چھپی۔ حالانکہ سرورق پر معروف اور غیر معروف گانے والوں کی تصاویر بے تکلف اشاعت پذیر ہوتی تھیں۔ سرورق پر اس کی تصویر نہیں چھپی لیکن اس کی ماہانہ ڈیڑھ سو روپئے کی تنخواہ میں اضافہ ہو گیا۔

منٹو کا دلّی کا زمانہ آسودگی اور اعتدال کا زمانہ تھا۔ بمبئی کا زمانہ بھی ایسا ہی تھا لیکن آخری چند برسوں میں مے خوشی میں بے اعتدالی آگئی تھی۔ وہ آہستہ آہستہ الکوہولک بن رہا تھا۔ بمبئی اس زمانہ میں فلم سازی کا سب سے بڑا مرکز تھا۔ منٹو مختلف کمپنیوں میں کہانی اور مکالمے لکھنے کا کام کرتا رہا۔ شروع میں "سروج مووی ٹون، ہندوستان سنے ٹون، امپیریل کمپنی اور بعد میں فلمستان اور بومبے ٹاکیز سے منسلک رہا۔ فلمی ستاروں پر اس کے خاکوں سے پتہ چلتا ہے کہ وہ فلمی دنیا میں اتنا ڈوبا ہوا ہونے کے باوجود اپنی شخصیت کو اس کی آلائشوں سے اور تخلیقی سرگرمیوں کو اس کے اثرات سے بچا لایا تھا۔ منٹو نے ویسے تو بہت سی فلموں میں مکالمے اور سینیریو لکھے ہیں لیکن اس کی اپنی کہانی اور مکالموں کے ساتھ جو فلمیں مشہور ہوئیں اُن میں 'اپنی نگریا'، 'چل چل رے نوجوان' اور خصوصی طور پر 'آٹھ دن' قابلِ ذکر ہیں۔ 'آٹھ دن' میں اوپندر ناتھ اشک اور راجہ مہدی علی خاں کے ساتھ ساتھ خود منٹو نے بھی ایک چھوٹا سا رول کیا تھا۔ یہ بہت اچھی کامیڈی تھی اور بابو راؤ پٹیل نے اپنے ریویو میں منٹو کی کہانی کی بہت تعریف کی۔ "مرزا غالب" کی کہانی بھی منٹو نے ہی لکھی تھی لیکن فلم منٹو کے پاکستان چلے جانے کے بعد سہراب مودی کی ہدایت کاری میں فلمائی گئی۔ اس کے مکالمے راجندر سنگھ بیدی نے لکھے تھے۔ یہ فلم باکس آفس پر کامیاب ہو گئی۔

بمبئی ہی میں منٹو کی شادی صفیہ بیگم سے ہوئی۔ منٹو نے اس شادی کا بہت ہی دلچسپ حال "میری شادی" کے عنوان سے لکھا ہے۔ منٹو کی امی امرت سر سے بمبئی آئی تھیں اور اپنی بیٹی یعنی منٹو کی بہن کے یہاں ٹھہری ہوئی تھیں۔ منٹو کے بہنوئی نے اپنے یہاں منٹو کا آنا ممنوع قرار دے رکھا تھا۔ اس لیے منٹو جب ماہم پہنچا تو اس کی ماں اقبال بیگم کے فلیٹ سے نیچے اتر آئیں اور منٹو کو لے کر پڑوس کی ایک بلڈنگ میں چلی گئیں جہاں انھوں نے ایک کشمیر الاصل خاندان کی ایک لڑکی صفیہ کو منٹو کے لیے پسند کر رکھا تھا منٹو نے بھی اسے پسند کر لیا۔ صفیہ کے والد افریقہ میں انسپکٹر پولیس تھے۔ ایک روز کھانا کھا رہے تھے کہ کسی بلوے کی اطلاع ملی۔ یہ کہہ کر گئے کہ ابھی آتا ہوں۔ مگر کسی حبشی نے خنجر سے ہلاک کر دیا۔ صفیہ کے تایا وہاں کی پارلیمنٹ کے ممبر تھے۔ سعادت کو دیکھنے کے لیے افریقہ سے آئے۔ لڑکی کے چچا جان ملک حسن پولیس کے محکمہ میں تھے۔ والد کے انتقال کے بعد صفیہ کی پرورش انھوں نے ہی کی تھی۔ ان کے استفسار پر منٹو نے بتایا کہ اس کی ملازمت عارضی ہے۔ تنخواہ نہیں ملتی۔ کبھی کبھار ایڈوانس مل جاتا ہے جس سے وہ بہ مشکل گذر اوقات کر پاتا ہے۔ اس تنگ دستی کے باوجود ہر روز شام کو ایک بوتل بیئر پیتا ہے۔ اس صاف گوئی کے باوجود منٹو کا رشتہ قبول کر لیا کیونکہ وہ کشمیری خاندان میں شادی کرنا چاہتے تھے۔ منٹو لکھتا ہے "میں نے سنا تو چکرا گیا۔ میں تو شادی کے اس قصے کو صرف ایک مذاق سمجھ رہا تھا۔ اس کے علاوہ مجھے قطعاً یقین نہیں تھا کہ مجھے کوئی ہوشمند انسان اپنی لڑکی دے گا۔ میرے پاس تھا ہی کیا؟ انٹرنس پاس ـــ وہ بھی تھرڈ ڈویژن میں اور ملازمت ایسی جگہ جہاں تنخواہ کی بجائے ایڈوانس ملتا تھا ـــ اور پیشہ فلم، اخبار نویسی، ایسے لوگوں کو شریف آدمی کب منہ لگاتے ہیں۔ بہر حال ابو سعید قریشی کے الفاظ میں "منصف صاحب کا بانکا بیٹا۔ قانون ساز کی بھتیجی اور قانون کے محافظ کی بیٹی کو بیاہ لایا۔"

صفیہ کے ساتھ منٹو کی گھریلو زندگی نہایت ہی خوشگوار رہی۔ صفیہ سے منٹو کو ایک لڑکا اور تین لڑکیاں ہوئیں۔ لڑکا عارف ڈیڑھ سال کا ہو کر چل بسا۔ یہ واقعہ دہلی کا ہے۔ منٹو نے اس واقعہ پر ایک دل ہلا دینے والا افسانہ "خالد میاں" لکھا ہے۔ لڑکے کا نام عارف

تھا منٹو کو اپنی تینوں لڑکیوں سے گہری محبت تھی۔ اپنی زندگی کے آخری برسوں میں وہ اپنی شراب نوشی، گرتی ہوئی صحت اور معاشی بدحالی کے سبب ان کے مستقبل کے بارے میں بہت پریشان رہتا تھا۔ تینوں لڑکیوں اور صفیہ کو بھی منٹو کا بہت خیال تھا۔ ایک خط میں منٹو لکھتا ہے۔ "جب سے یہاں آیا ہوں نہ صفیہ نے مجھ سے کوئی فرمائش کی ہے اور نہ ہی نکہت، نزہت اور نصرت میں سے کسی نے۔۔ بعض منحوس سال ایسے بھی آئے تھے کہ بچی کی سالگرہ تھی اور جیب میں پھوٹی کوڑی نہیں۔"

منٹو کے پاکستان جانے کی وجوہات الگ الگ بیان کی گئی ہیں۔ مثلاً یہ کہ منٹو سمجھتا تھا کہ پاکستان میں اسے بڑے مکانات الاٹ ہو جائیں گے۔ منٹو کے اس خیال سے عصمت بہت بدظن ہوئی تھیں۔ لیکن یہ اس زمانہ میں مہاجروں کی عام طرز فکر تھی اور ممکن ہے منٹو نے بھی اپنے کمزور لمحہ میں کبھی ایسا سوچا ہو۔ یہ اور بات ہے کہ پاکستان جانے کے بعد اس نے کوئی الاٹ منٹ نہیں کرایا۔ ایک اور وجہ یہ بتائی جاتی ہے کہ اشوک کمار کو منٹو کی کہانی پسند نہ آئی اور عصمت کی کہانی "ضدی" اور کمال امروہی کی کہانی "محل" بن گئی۔ اس سے منٹو کو بڑی ذلت محسوس ہوئی اور وہ پاکستان چلا گیا۔

ایک وجہ یہ بھی بیان کی جاتی ہے کہ جب اشوک کمار نے واچا کے ساتھ مل کر بمبئی ٹاکیز کو خرید لیا تو منٹو بھی اس میں شامل ہو گیا۔ اس وقت بمبئی میں ہندو مسلم فسادات شروع ہو چکے تھے۔ بمبئی ٹاکیز میں سب کلیدی آسامیاں مسلمانوں کے ہاتھوں میں تھیں۔ اس سبب سے ہندو کارکنوں کے اندر ساوک اور اشوک کمار کے خلاف نفرت کے جذبات ابھر رہے تھے۔ منٹو خود کو مجرم محسوس کرنے لگا کہ اگر بمبئی ٹاکیز کو کچھ ہو گیا تو اشوک کو کیا منہ دکھاؤں گا۔ چند روز بعد نذیر اجمیری کی فلمی کہانی "مجبور" پر منٹو نے نکتہ چینی کی اور کچھ تبدیلیاں سجھائیں تو نذیر نے اشوک اور واچا سے کہا کہ منٹو کو آپ ایسے مباحثوں میں نہ بٹھایا کریں۔ وہ چونکہ خود افسانہ نویس ہے اسی لیے متعصب ہے۔ "میں نے بہت غور کیا۔ کچھ سمجھ میں نہ آیا۔ آخر میں نے اپنے آپ سے کہا۔ منٹو بھائی آگے رستہ نہیں ملے گا۔ کار موٹر روک لو۔ اُدھر باجو کی گلی سے چلے جاؤ۔ اور میں چپ چاپ باجو کی گلی سے پاکستان چلا گیا۔

اور منٹو واقعی چپ چاپ چلا گیا۔ جاتے وقت کسی سے نہیں ملا۔ صرف اس کا دوست شیام اسے جہاز پر رخصت کرنے آیا تھا۔ شیام منٹو کا بہت گہرا دوست تھا لیکن ایک بار جب کچھ سکھ شرنارتھیوں نے اپنی بپتا بیان کی تو شیام بہت بے چین ہو گیا۔ اسس وقت منٹو نے اس سے پوچھا "میں مسلمان ہوں۔ کیا تمہارا جی نہیں چاہتا کہ مجھے قتل کر دو؟" شیام نے بڑی سنجیدگی سے جواب دیا "اس وقت نہیں۔ لیکن اس وقت جب کہ میں مسلمانوں کے ڈھائے ہوئے مظالم کی داستان سن رہا تھا۔۔۔ میں تمہیں قتل کر سکتا تھا۔" منٹو لکھتا ہے "شیام کے منہ سے یہ سن کر میرے دل کو زبردست دھکا لگا۔ اس وقت شاید میں بھی اسے قتل کر سکتا۔ مگر بعد میں جب میں نے سوچا اور اس وقت اس وقت میں زمین آسمان کا فرق محسوس کیا، تو ان تمام فسادات کا نفسیاتی پس منظر میری سمجھ میں آ گیا جس میں روزانہ سینکڑوں بے گناہ ہندو اور مسلمان موت کے گھاٹ اتارے جا رہے تھے۔" (مرلی کی دھن)

دراصل فسادات اور بہیمانہ تشدد کا منٹو کے ذہن پر بہت گہرا اثر ہوا تھا۔ وہ لکھتا ہے "وہ لہو کس کا ہے جو ہر روز اتنی بے دردی سے بہایا جا رہا ہے۔ وہ ہڈیاں کہاں جلائی یا دفن کی جائیں گی جن پر سے مذہب کا گوشت پوست چیلیں اور گدھ نوچ نوچ کر کھا گئے ہیں۔" (مرلی کی دھن)

اپنے بے مثال افسانے "سہائے" میں پاکستان کو اپنی ہجرت کا واقعہ پُرتاثیر ڈھنگ سے بیان ہوا ہے۔ منٹو کی درد مند حساس انسان دوست روح کو ارضِ پاک میں بھی کیسے قرار آتا۔ دراصل کیا ہندوستان اور کیا پاکستان۔ منٹو کے قدم تو انسان کی بہیمیت دیکھ کر اس جہان سے اکھڑ چکے تھے۔ یہی سبب ہے کہ وہ حیوان بنتے ہوئے انسان میں انسانیت کی رمق کو بھی انسان سے امید اور اس پر اعتماد کا سہارا سمجھتا تھا۔ کہنے کا مطلب یہ کہ پاکستان کو ہجرت کے پیچھے مجروح انا کے علاوہ دوسرے بے شمار ایسے نفسیاتی اور جذباتی عوامل کارفرما تھے جن کا ہمیں تو کیا شاید منٹو کو بھی پتہ نہیں تھا۔

۱۹۴۸ء میں منٹو پاکستان ہجرت کر گیا۔ ۱۸ جنوری ۱۹۵۵ء کو تینتالیس سال کی عمر میں لاہور میں اس کا انتقال ہو گیا۔ سات سال کا یہ عرصہ منٹو کی زندگی کا سب سے

زیادہ دکھی اور پریشان حال زمانہ تھا۔ زندگی کے آخری تین سال تو خرابیٔ صحت اور تنگ دستی کی انتہا کو پہنچے ہوئے تھے۔ بمبئی کی زندگی کی خوش حالی لاہور کی زندگی کی فلاکت کا عجیب تضاد پیش کرتی ہے۔ اس نے عصمت کو لکھا بھی کہ "کوشش کر کے مجھے ہندوستان بلوا لو اور اگر مکرجی سے کہہ کر بمبئی بلوا لو تو بہت اچھا ہو۔" پاکستان میں منٹو کی آمدنی کا کوئی ذریعہ نہیں تھا۔ اسٹوڈیو چل نہیں رہے تھے، اس لیے فلموں کے ذریعہ روزی کمانے کے جو خواب منٹو نے دیکھے تھے شرمندۂ تعبیر نہ ہوئے۔ آخری دنوں میں تو منٹو بیوی اور تین لڑکیوں کے ساتھ سسرال ہی میں رہنے لگا تھا۔ ظاہر ہے اس جیسے خود پسند آدمی کے لیے یہ صورت حال کس قدر جاں گداز ہو گی۔

لیکن یہ دور تخلیقی اعتبار سے منٹو کی زندگی کا بہترین دور تھا۔ ان سات برسوں میں منٹو نے ایک سو ستائیس کہانیاں لکھیں جن میں آخری زمانہ کی وہ ۲۰ کہانیاں شامل ہیں جو نقوش کے منٹو نمبر میں شائع ہوئیں اور جن کی فنی قدر مشتبہ ہے۔ افسانوں کے بارہ مجموعوں کے علاوہ مضامین کے دو، خاکوں کے دو اور اپنے افسانوں پر مقدمات کی پیشی کی روداد کا ایک مجموعہ اور ایک ناولٹ "بغیر عنوان کے" شائع ہوا۔ "سیاہ حاشیے" ایک اور مختصر کتاب ہے جس میں فسادات پر لطیفے جمع کیے گئے ہیں۔

کمیت کے اعتبار سے ہی نہیں بلکہ کیفیت کے اعتبار سے بھی منٹو کا افسانہ اس دور میں نئی بلندیوں کو چھونے لگا۔ تھوڑے بہت فرق کے ساتھ سبھی افسانے فنکارانہ تکمیل، لفظوں کی کفایت شعاری، تکنیک کے تجربات اور موضوع کی رنگا رنگی کا عمدہ نمونہ پیش کرتے ہیں۔ آمد کا یہ عالم تھا کہ بہت سے افسانے روزانہ ایک ایک کے حساب سے لکھے گئے۔ حیرت ہوتی ہے کہ اتنے تواتر، اتنے تسلسل، اتنی برجستگی کے ساتھ اس قدر نادرہ کار تخلیقات کیسے وجود میں آئیں۔ عموماً کہا جاتا ہے کہ فلموں میں کام نہ ملنے کے سبب منٹو کا ذریعۂ معاش صرف اس کا قلم ہی رہ گیا تھا۔ اس سے اس کی زود نویسی اور بسیار نویسی کا سبب تو معلوم ہوتا ہے لیکن تخیل کی کرشمہ زائی پر کوئی روشنی نہیں پڑتی۔ خاطر نشان رہے کہ بڑے فنکار کی زود نویسی اور بسیار نویسی کا سبب بھی تخلیقی وفور ہی ہوتا ہے۔

شراب نوشی میں بد اعتدالی کا آغاز بمبئی ہی سے ہو گیا تھا۔ پاکستان پہنچنے کے بعد شراب نے اسے پینا شروع کر دیا۔ معاشی حالت خراب ہونے کے سبب اس نے بوتل کے لیے افسانے لکھنا شروع کر دیئے۔ اخبار کے دفتر جاتا کرسی پر اکڑوں بیٹھ کر افسانہ لکھتا معاوضہ لیتا اور بوتل خریدتا۔ آخر آخر میں تو وہ دوستوں اور شناساؤں سے پیسے مانگنے سے بھی نہیں ہچکچاتا تھا۔ کئی بار ہسپتال گیا۔ جگر کا سیروسس ہو گیا۔ ڈاکٹر نے شراب کو زہر بتایا اور منٹو زہر پیتا رہا۔ جنون کے آثار پیدا ہو گئے۔ طرح طرح کے وہم ہو گئے۔ بہکی بہکی باتیں کرتا خیالی شکلیں دیکھ کر ان سے باتیں شروع کر دیتا۔ کانوں میں طرح طرح کی آوازیں آتیں۔ ۱۷ جنوری کو وہ کافی شام گزرنے کے بعد گھر آیا۔ تھوڑی دیر بعد خون کی قے ہوئی۔ منٹو کے بھانجے حامد جلال کا لڑکا قریب کھڑا تھا۔ اسے یہ کہہ کر ٹال دیا کہ کچھ نہیں یہ تو پان کی پیک ہے۔ اسے تاکید کر دی کہ وہ اس کا کسی سے ذکر نہ کرے۔ رات کے پچھلے پہر شدید درد محسوس ہوا۔ پورا گھر جاگ اٹھا۔ ڈاکٹر نے کہا ہسپتال پہنچا دیا جائے۔ منٹو بول اٹھا "اب بہت دیر ہو چکی ہے۔ مجھے ہسپتال نہ لے جاؤ اور یہیں سکون سے پڑا رہنے دو۔ کچھ دیر بعد اس کی آنکھوں میں عجیب چمک پیدا ہوئی آہستہ سے کہا "میرے کوٹ کی جیب میں ساڑھے تین روپئے پڑے ہیں۔ ان میں کچھ اور پیسے ملا کر تھوڑی سی وہسکی منگا دو۔" اس کی تسلی کے لیے ایک پوا منگا لیا گیا۔ اس نے بوتل کو بڑی عجیب اور آسودہ نگاہ سے دیکھا اور کہا میرے لیے دو پیگ بنا دو۔" حامد جلال لکھتے ہیں ________ "منٹو شراب کے سامنے اتنا ہی بے بس تھا جتنا کہ آدمی موت کے سامنے ہوتا ہے اور منٹو جانتا تھا کہ شراب اس کی جانی دشمن ہے۔ موت ہے۔ منٹو نے حامد جلال کو بھی ایک کہانی سنائی تھی اس آدمی کی جس نے دوستوں کے منع کرنے کے باوجود ایک زہریلا سانپ پال رکھا تھا اور ایک دن سانپ نے اپنا سارا زہر اس کے جسم میں اتار دیا تو اس نے بھی سانپ کو پکڑ لیا اور اس کا سر کاٹ کر پھینک دیا۔ مرتے وقت شراب کی طلب اس لیے تو نہیں تھی کہ دشمنِ جاں کو قرینِ جاں کر لیتا۔ زہر کا آخری قطرہ خون میں تحلیل کر دیتا۔ کچھ بھی ہو منٹو نے آخری لمحہ تک اپنی ذات سے خلوص برتا اور کم از کم تائب ہونے کا ڈھونگ نہیں کیا۔ اس نے بھی

سانپ پکڑ لیا اور اس کا سر کاٹ کر پھینک دیا!"

ایمبولنس دروازے پر آ کر کھڑی ہوئی۔ منٹو نے شراب کا ہی مطالبہ کیا۔ ایک چمچہ وہسکی منہ میں ڈال دی گئی۔ لیکن شاید ایک قطرہ مشکل سے حلق کے نیچے اترا ہوگا۔ باقی شراب منہ سے گر گئی اور غشی طاری ہو گئی۔ منٹو کا انتقال ہسپتال پہنچنے سے قبل ہی ایمبولنس میں ہو گیا۔

منٹو کی شخصیت کے متعلق بہت مختلف اندازے لگائے گئے ہیں۔ اس کی شخصیت کو نقصان پہنچانے کی کوشش خود ان لوگوں نے کی جنھیں بلا کر منٹو نے فلموں میں کام دلایا۔ ایسے لوگوں کے متعلق منٹو کے یہاں مکمل خاموشی ملتی ہے منٹو نے اپنے متعلق کوئی چیز ڈھکی چھپی نہیں رکھی۔ اپنی کمزوریوں کا وہ کھلے عام اعتراف کرتا رہا۔ شراب اس کی سب سے بڑی کمزوری تھی۔ عنفوانِ شباب میں اس نے دوسرے بھی نشے کیے تھے۔ جوئے کی بھی اسے لت پڑی تھی۔ کوٹھوں کی ہیرا پھیری کا بھی شوق تھا۔ لیکن ان بشری کمزوریوں سے قطع نظر وہ بے حد پُر خلوص، نفیس اور ایماندار آدمی تھا۔ وہ ایک بہت ہی اچھا شوہر اور محبت کرنے والا باپ تھا۔ اس نے کبھی کسی کے ساتھ چھل کپٹ نہیں کیا۔ ذاتی پرخاش کو دشمنی میں نہیں بدلا اور اوچھے ہتھیاروں سے بدلا نہیں لیا۔ اپنوں اور غیروں کے ہاتھوں اس پر جیسی سنگ باری ہوئی اس کی مثال دنیا کے ادب میں نظر نہیں آئے لیکن اس نے سب کچھ خوش طبعی سے برداشت کیا کیونکہ اسے اپنی ذات پر اعتماد تھا۔ اس نے نہ کسی کے خلاف مضامین لکھے نہ کسی کا چربہ اتارا، نہ کسی مخالف کو اپنے اعصاب پہ سوار کیا۔ ادبی چشمکوں کے لیے اس کے پاس وقت ہی نہیں تھا۔ امیج سازی جو ہمارے ادب کی سب سے بڑی لعنت ہے اس سے وہ کوسوں دور تھا۔ مرنے کے بعد منٹو پر بے شمار مضامین اور خاکے لکھے گئے لیکن اس کی زندگی میں اس پر جو کچھ بھی لکھا گیا اس کے خلاف تھا اور دشنام طرازیوں اور تہمتوں کا پلندہ۔ اس نے کبھی خود پر مضامین، دیباچے اور تبصرے لکھوانے کی فرمائش نہیں۔ اس کے باوجود وہ جب تک جیا ادب پر چھایا رہا۔ اس کے ہر افسانے اور ہر کتاب کی اشاعت ایک ادبی حادثہ ہوتی۔ کبھی ایسا نہیں ہوا کہ اس کا کوئی اہم افسانہ چھپا ہو اور ادب میں بھونچال کی کیفیت نہ پیدا ہوئی ہو۔ چاروں طرف اسی کا ذکر ہوتا۔ بعض افسانوں نے تو بلا کے طوفان برپا کیے۔ مقدمے چلے۔ مباحث چھڑے اور چاروں طرف ایک

ہنگامہ برپا ہوا۔ منٹو کا امیج میڈیا اور مضامین کا بنایا ہوا نہیں بلکہ خود اس کے افسانوں کا بنایا ہوا ہے۔ یہ ایک بہت بڑے فنکار کا امیج ہے جسے زندگی کی رائیگانی کا، اس کے المیہ کا، اس کے بے معنی دکھ کا اتنا زبردست احساس ہے جس کی مثال سوائے دوستووسکی کے کہیں اور نظر نہیں آتی۔ اس کی دردمندی یسوع اور بدھ کی کرونا کو پہنچتی ہے۔ کسی اور فنکار نے گرے پڑے لوگوں کی زندگی کے اپار دکھوں کو ایسی پتھریلی آنکھوں سے نہیں دیکھا جن میں خون کے آنسو بھی سنگ ریزے بن گئے ہوں۔

خارجی شخصیت تو محض دکھاوا ہوتی ہے۔ آدمی اندر سے کیا ہے اور کیسا ہے وہی زرِ عیار ہے باقی جو کچھ ہے جھوٹا، کیسلا، سکہ بند دکھاوا ہے۔ منٹو اندر سے کیا تھا کیسا تھا وہ دیکھنے کے لیے اس کے خطوط (بنام احمد ندیم قاسمی) میں سے مندرجہ ذیل اقتباس دیکھیے جو ذات کا ایسا آئینہ ہیں جس کی مثال اردو ادب میں کہیں اور نظر نہیں آتی۔

"میں ایک عرصے سے اپنے وجود کو تورگینیف کے الفاظ میں چھکڑے کے پانچویں بے معنی پہیے کی مانند فضول سمجھتا ہوں، اس لیے میں نے چاہا کہ کسی کے کام آسکوں۔ کھائی میں پڑی ہوئی اینٹ اگر کسی دیوار کی چنائی میں کام آسکے تو اس سے بڑھ کر وہ اور کیا چاہ سکتی ہے۔ (اپریل، ۱۹۳۷ء)

"میں دراصل آج کل اس جگہ پہنچا ہوا ہوں جہاں یقین اور انکار میں تمیز نہیں ہو سکتی۔ جہاں آپ سمجھتے ہیں اور نہیں بھی سمجھتے۔ بعض اوقات ایسا محسوس ہوتا ہے کہ دنیا ساری کی ساری مٹھی میں چلی آئی ہے اور بعض اوقات یہ خیال پیدا ہوتا ہے کہ ہم ہاتھی کے جسم پر چیونٹی کی طرح رینگ رہے ہیں۔"

"کچھ بھی ہو مجھے اطمینان نصیب نہیں ہے۔ میں کسی چیز سے مطمئن نہیں ہوں۔ ہر شے میں مجھے ایک کمی سی محسوس ہوتی ہے میں خود اپنے آپ کو نامکمل سمجھتا ہوں۔ مجھے اپنے آپ سے کبھی تسکین نہیں ہوئی۔ ایسا محسوس ہوتا ہے کہ میں جو کچھ ہوں جو کچھ میرے اندر ہے وہ نہیں ہونا چاہیے۔ اس کے بجائے کچھ اور ہی ہونا چاہیے۔"

(جنوری ۱۹۳۹ء)

ڈرامے، مضامین، خاکے

ڈرامے

منٹو نے لگ بھگ سو کے قریب ڈرامے لکھے جو باقاعدگی سے ریڈیو پر نشر ہوتے رہے۔ جب ریڈیو سے تعلق نہ رہا تو ڈرامے کی طرف طبیعت بھی مائل نہ ہوئی۔ منٹو مکالمہ نویسی میں مشاق تھا۔ بات سے بات پیدا کرنا، بات کا بتنگڑ بنانا، بات چیت کو بحث میں، کاروباری گفتگو کو جھڑپ میں، میاں بیوی کی نوک جھونک کو جھگڑے میں اور جھگڑے کو دلچسپ ڈرامے میں بدلنے کے سب گر اسے یاد تھے۔ منٹو کے ابتدائی ڈرامے جو "تین عورتیں" اور "آؤ" نام کے مجموعوں میں شامل ہیں، مکالموں کے زور پر تحریر کیے گئے ہیں۔ ان کی ظرافت، مزاحیہ صورتِ حال اور ظریف کرداروں کے باہمی عمل کا نتیجہ کم اور چمکدار اور بے تکلف مکالموں کی رہینِ منت زیادہ ہے۔ "تین عورتیں" کے ڈراموں میں تو ڈرامائی صورتِ حال کا فقدان ہے۔ سچوئیشن کامیڈی کا لطف اس بات میں ہے کہ ہمیں پتہ نہ چلے کہ جو صورتِ حال پیدا ہو رہی ہے اس میں کردار کیا کریں گے۔ لیکن "تین عورتیں" کے ڈراموں میں ہم جان لیتے ہیں کہ تین صلح پسند عورتیں جھگڑالو ثابت ہوں گی اور تین خاموش عورتیں بہت باتونی ——— اور تین بیمار پرس عورتیں اپنے اوٹ پٹانگ مشوروں اور نسخوں سے مریضہ کی جان ضیق کر دیں گی۔ لہٰذا ان ڈراموں کے چند ہی مکالموں کے بعد ہمیں یہ احساس ہونے لگتا ہے کہ خاموش عورتوں کو باتونی بنانے کے لیے ڈرامانگار باتونی عورت کی بات کو دلچسپ بنائے بغیر اسے پھیلا رہا ہے۔ اور ہمیں یہ بھی محسوس ہوتا ہے کہ ہمیں ہنسانے کے لیے وہ بیمار پرس عورتوں کے منہ سے ایسے آلٹے سیدھے علاج اور ٹوٹکے بیان کر رہا ہے جو مزاحیہ صورتِ حال کے

نفسیاتی تقاضوں کا احترام نہیں کرتے۔ اچھی کامیڈی میں دو باتیں ہوتی ہیں۔ ایک تو یہ کہ صورتِ حال اور مکالموں میں کوئی غیر متوقع بات کے ذریعہ مزاح پیدا کیا جائے اور دوسری یہ کہ ایسی سچوئیشن پیدا کی جائے کہ تماشائی تو جانیں کہ کیا ہو رہا ہے لیکن ڈرامے کے کرداروں کو پتہ نہ ہو کہ وہ کون سی مصیبت کو دعوت دے رہے ہیں۔ چونکہ ان ڈراموں کی اساس صورت حال سے زیادہ مکالموں پر قائم ہے تو سچوئیشن کامیڈی کے ان تقاضوں کا خیال نہیں رکھا گیا۔ چنانچہ وہی ڈرامے کچھ لطف دے جاتے ہیں جن میں مکالموں سے صورتِ حال کو تعمیر کرنے کا کام نہیں لیا گیا بلکہ مکالمے فی نفسہ دلچسپ بن گئے ہیں۔ "تین خوبصورت عورتیں" میں عورتوں کی مشاطگی اور بناؤ سنگھار سے متعلق بات چیت میں اس بے وقوفی کا عنصر کچھ لطف دے جاتا ہے جس سے سنگھار میں مشغول عورتیں احمق چوہیاں نظر آتی ہیں "تین صلح پسند عورتیں" پھر اس لیے دلچسپ بن جاتا ہے کہ عورتوں کی ایک دوسرے کی طعنہ زنی میں منٹو کا قلم خوب گل کھلاتا ہے۔

"آؤ" میں گیارہ ڈرامے ہیں۔ کشور، اس کی بیوی لاجونتی اور ان کا دوست نرائن تمام ڈراموں کے مستقل کردار ہیں۔ بعض ڈراموں میں ایک دو دوسرے کردار بھی شامل ہو جاتے ہیں۔ ان ڈراموں کے موضوعات ایسے ہیں کہ اگر نرائن یا دوسرے کردار شامل نہ ہوتے تو ڈراما میاں بیوی کی نونک جھونک سے آگے نہ بڑھتا۔ لیکن نونک جھونک صورتِ حال میں اور صورتِ حال دلچسپ پلاٹ میں بدلتی ہے۔

"آؤ کہانی لکھیں" نہایت دلچسپ ڈراما ہے۔ اس میں کشور لاجونتی اور نرائن مل کر کہانی لکھنے کا جو ڈول ڈالتے ہیں وہ ان کے خود کے سچوئیشن، عورت مرد کے تعلقات کے متعلق ان کے خیالات اور ایک دوسرے کی طرف ان کے جذباتی رویوں کا آئینہ بن جاتا ہے۔ میاں بیوی جس طرح کہانی لکھواتے ہیں اور ہر واقعہ پر ان کے درمیان جو جھگڑا ہوتا ہے وہ کہانی میں دلچسپی کے عنصر کو بڑھاتا رہتا ہے۔

"آؤ کھوج لگائیں" میں کشور اور لاجونتی کے گھر چوری ہو جاتی ہے اور میاں بیوی اور

کر تمام چیزیں لوٹا جاتا ہے کہ آپ لوگ بہت گھٹیا چیزیں استعمال کرتے ہیں۔ آخر میں رخصت ہوتے ہوئے نرائن کا سونے کا سگریٹ کیس چرالے جاتا ہے۔ چالاک چور قصے کہانیوں کا ہمیشہ دلچسپ کردار رہا ہے اور اس کے سبب یہ ڈراما بھی دلچسپ بن گیا ہے۔

"آؤ" کے ڈراموں میں سب سے اچھا ڈراما ہے "آؤ چوری کریں" وجہ یہ ہے کہ اس میں کا میک ڈرامے کی وہ الجھنیں پیدا ہو گئی ہیں جن میں پھنسے ہوئے کرداروں کی بوکھلاہٹ پر بے ساختہ ہنسی آجاتی ہے۔ بیویوں نے شوہروں کو اور شوہروں نے بیویوں کو قابو کرنے کے منتر دلّی کے کسی رام پرشاسن جی سے منگائے ہیں۔ اور لاجونتی مسز نرائن کا پارسل کھول لیتی ہے اور خوب گڑ بڑ گھوٹالے پیدا ہوتے ہیں۔

"کروٹ" اور "منٹو کے ڈرامے" کے

کل ۲۶ ڈراموں میں زیادہ تر سسپنس، تھرلر اور فلمی کہانیوں کے انداز کے ڈرامے ہیں ان میں انوکھے اتفاقات، تعجب خیز حادثات، غیر متوقع انجام، تھیٹریکل مکالمات اور سنسنی خیزی سے کام لیا گیا ہے۔ یہ ڈرامے عام تفریح کی سطح سے بلند نہیں ہو پاتے۔ ان کے کرداروں میں کوئی نفسیاتی گہرائی یا فکر انگیز اخلاقی کشمکش نہیں۔ یہ کردار اگر نقوش سے ابھر کر خدوخال پیدا کرتے ہیں تب بھی فلمی دنیا کے مانوس اور نمائندہ کرداروں کی سطح سے بلند نہیں ہو پاتے۔ ان ڈراموں کی تھیم میں بھی کوئی بصیرت افروز بات نہیں۔ بے شک منٹو کی فنکارانہ چابک دستی سے ان میں ایک طرح کی سبھتا اور سلاست پیدا ہوئی ہے۔ لیکن تفریحی ڈراموں کا کرافٹ اور فارمولا بہت تیزی سے بدلتا ہے۔ کہانی فرسودہ اور کردار ٹائپ بن جاتے ہیں اور ان کی جگہ نئے فارمولے اور نئے ٹائپ لے لیتے ہیں۔

"کروٹ" کا پہلا ڈراما کروٹ ہے۔ شریفوں کے محلّہ میں ایک طوائف رہتی ہے جس کے یہاں شرابی لوگ شراب پی کر ہلا گلا کرتے ہیں۔ محلّے کے صرف ایک آدمی کو اس طوائف سے ہمدردی ہے۔ وہ اسے اپنے گھر اپنی بیوی اور لڑکی کے ساتھ کھانا کھانے کی دعوت تک دیتا ہے۔ طوائف اس سے بہت اہانت آمیز طریقہ سے پیش آتی ہے لیکن یہ شریف آدمی اپنی توہین بھی برداشت کر لیتا ہے۔ وہ سمجھتا ہے کہ انسان کی ہر وقت اصلاح ہو سکتی ہے اس لیے کہ

اس میں نیکی کا جوہر کبھی فنا نہیں ہوتا خطرناک سے خطرناک مجرم کے سینے میں بھی کسی کونے کے اندر نور کا ایک ذرّہ ہوتا ہے جسے اگر چھیڑا جائے تو اس کے سیاہ دل کو منوّر کرنے کا موجب ہو سکتا ہے۔

آخر طوائف پر اس کی خوش اخلاقی کا اثر پڑتا ہے، اور اپنے پیشے سے تائب ہو جاتی ہے۔ اب یہ نیک دل آدمی اس کا ہاتھ اپنے ہاتھ میں لیتا ہے اور خود کو اس کے عاشق کے طور پر پیش کرتا ہے گویا اس کی شرافت محض ڈھونگ تھی اور آئیڈیلزم عیاری۔ آدمی جو کچھ نظر آتا تھا حقیقت میں ایسا نہیں تھا۔ طوائف غم و غصہ اور مایوسی کے عالم میں پھر سے اپنا پیشہ شروع کر دیتی ہے۔

یہ ڈراما اخلاقی تضاد کو پیش کرتا ہے۔ اور آئرنی Irony اس پیش کش کا بہترین تکنیکی حربہ ہے۔ لیکن ڈرامے میں منٹو نے طنز کو اپنا کھیل نہ تو طربیہ کی سطح پر نہ المیہ کی سطح پر کھیلنے دیا ہے اسی لیے نہ تو وہ کامیڈی تخلیق ہوتی ہے جو ترغیبات کے شکار نیز بیوی اور ویشیا کے بیچ شٹل کاک کی طرح پٹنے والے شوہر کے تماشے سے پیدا ہو سکتی تھی، نہ وہ ٹریجیڈی جو ایک آدرش پسند آدمی کے طوائف کی اصلاح کرتے کرتے خود اس کا شکار بن جانے کا نتیجہ ہوتی ہے۔ تکنیکی کمزوری کی وجہ سے ڈراما سطحیت کا شکار ہو گیا ہے۔ ورنہ ڈرامے کے لیے یہ خیال برا نہیں تھا کہ آئیڈیالزم کو گنہگار میں نور کا ذرہ نظر آتا ہے لیکن خود نیک آدمی میں رہے ہوئے شر کے عنصر کو دیکھ نہیں پاتا۔

"نیلی رگیں" اپنے ابہام بلکہ اہمال کے باوجود شاعرانہ اور غنائیہ ڈرامے کی دلچسپ مثال ہے۔ سعید شاعر ہے اور کڑکڑاتی سردی میں ایک خوبصورت اجنبی عورت کے گورے ٹھنڈے ہاتھوں کا تصور اس کے اعصاب پر چھایا ہوا ہے۔ گورے گورے ٹھنڈے ہاتھ اور ان پر پھیلی ہوئی نیلی رگیں، جیسے برف میں نیلم کی لکیریں — ان نیلی رگوں میں کہیں کہیں ہانپتی ہوئی بلبل کے سینے کی سی پھڑپھڑاہٹ۔

سعید کا تصور حقیقت بن جاتا ہے اور یہ عورت ثریا کے روپ میں اس کے کمرے میں آجاتی ہے۔ سعید اور ثریا کی باتیں بہت دلچسپ ہیں۔ زمینی بھی ہیں اور آسمانی بھی۔

ڈرامے میں شاعر کا تصور ایک حسین عورت کے تصور کے ساتھ خوب کھلواڑ کرتا ہے۔ موسیقی اور شاعری کا بھی خوب التزام ہے۔ مکالمے شعریت اور رومانیت سے جھلملاتے ہیں اور ان پر مزاحِ لطیف کے نرم نور کی پھوار پڑتی ہے۔

"انتظار اور انتظار کا دوسرا رُخ" دو ڈرامے ہیں۔ پہلے ڈرامے میں منتظر محبوبہ کا انتظار کر رہا ہے، انتظار کا کرب، جذبات کا ہیجان، محبوبہ آئے گی یا نہیں آئے گی کا کشش و پنج بہت ہی اثر آفریں طریقے پر پیش کیا گیا ہے۔ انتظار کی ذہنی کیفیات کی پیش کش کے لیے منٹو منتظر کے منطقی وجود سے کام نکالتا ہے۔ منطقی وجود محبوبہ کے آنے کے ہر امکان کی نفی کرتا ہے جبکہ منتظر جو سراپا جذباتی وجود ہے اس کے آنے پر کامل یقین رکھتا ہے۔ اخبار والا اور منتظر کے دوست کی بے وقت آمد سے منتظر کی پریشانی اور بے صبری کو زیادہ شدید بنایا گیا ہے۔ آخر میں منتظر بے ہوش پڑا ہے۔ دوست جو ملنے آتا ہے ڈاکٹر کو بلانے جاتا ہے۔ محبوبہ آتی ہے۔ دیکھتی ہے کہ حضرت مزے سے سو رہے ہیں اور لوٹ جاتی ہے۔

"انتظار کا دوسرا رُخ" میں بلقیس کو آنے میں کیوں دیر ہوتی ہے اس کا دوسرا رُخ دکھایا گیا ہے۔ ظاہر ہے اس ڈرامے میں کردار زیادہ ہیں۔ بلقیس کی ماں، بلقیس کا باپ، بلقیس کا بھائی، اس کی چھوٹی بہن۔ سب کے سب کسی نہ کسی طرح کوئی نہ کوئی کام بتا کر اس کے جانے میں مانع ہوتے ہیں۔ اگر انتظار میں پورا عمل داخلی تھا تو اس ڈرامے میں پورا عمل خارجی ہے۔ بلقیس کے آنے میں پورا گھر کا گھر گویا عناں گیر تھا۔ اس نوع کے ڈراموں میں عناں گیری کا نقشہ اس قدر سوچا سمجھا ہوتا ہے کہ فنکارانہ برجستگی مجروح ہو جاتی ہے۔ یہ ڈراما اس سقم سے بچ گیا ہے جو منٹو کی فنکارانہ چابکدستی کا ثبوت ہے۔

"ٹیڑھی لکیر" منٹو کے اسی نام کے افسانے پر مبنی ہے۔ ڈراما افسانے سے زیادہ کامیاب ہے۔ یہ ایک ایسے نوجوان کی کہانی ہے جو ہر بات میں دوسروں سے الگ راستہ اختیار کرتا ہے۔ اس کے دوستوں کو بہت تعجب ہوتا ہے جب وہ شادی کے لیے رضامند ہو جاتا ہے کیونکہ شادی اور اس کی رسومات کا وہ ہمیشہ مذاق اڑایا کرتا تھا۔ بہرحال اس کی شادی تمام رسومات کے ساتھ ہی ہوتی ہے جس پر اس کے دوست

خوب ہنستے ہیں۔ جاوید ان کے پاس آکر اپنے ایک دوست سے سو روپے مانگتا ہے جو اس نے اُدھار دیئے تھے۔ وجہ یہ بتاتا ہے کہ وہ لڑکی کو اغوا کرنا چاہتا ہے۔

اور وہ اپنی بیوی کو اغوا کر جاتا ہے۔ لڑکی والے دس روز سے پریشان تھے کہ لڑکی کس کے ساتھ بھاگ گئی اور جاوید کو جواب کیا دیں گے۔ اب اس کا خط پڑھ کر مزید حیران ہوتے ہیں کہ نکاح ہو گیا تھا —— بیوی اس کی —— جب چاہتا لے جا سکتا تھا۔ لیکن جاوید اب اُسے کیا کہا جائے —— ٹیڑھی لکیر ہی تھا۔

میری نظر میں منٹو کے صرف دو ڈرامے ایسے ہیں جو ادب میں ایک پائیدار مقام کے مستحق قرار پائیں گے۔ ان میں سے ایک تو خود اس کے افسانے "ہتک" کا ڈرامائی روپ ہے اور دوسرا "جرنلسٹ"۔

"ہتک" اور "جرنلسٹ" دونوں کی کامیابی کا سبب فارم کا وہ ڈسپلن ہے جس کے مواقع یا تو دوسرے تفریحی ڈراموں میں منٹو کو ملے نہیں۔ یا یہ ڈسپلن پیدا کرنے سے وہ خود قاصر رہا۔ لہٰذا وہ دوسرے ڈراموں میں جذباتیت، رومانیت، میلو ڈرامائیت اور تھیٹریکلزم کے نقائص سے بچ نہیں سکا۔ کامیڈی کا منٹو میں سلیقہ تھا۔ اس کی حسِ ظرافت تیز تھی اور مکالمہ نویسی کا غیر معمولی ملکہ تھا لیکن یہ خوبیاں اس کی کمزوریاں بھی ثابت ہوئیں۔ وہ محض مکالموں کے زور پر ڈراما گھسیٹ سکتا تھا لہٰذا کامک کرداروں اور طربیہ صورتِ حال کی تعمیر پر اس نے وہ توجہ صرف نہیں کی جس کا ایک ڈراما متقاضی ہوتا ہے کیونکہ ڈرامے میں ظرافت آسانی سے پیدا نہیں ہوتی بلکہ کامک سچوئیشن کی تعمیر خاصا وقت طلب مرحلہ ہوتا ہے۔ کسی بھی آرٹ کے ڈسپلن کو قبول کرنے کا مطلب ہی یہ ہے کہ فکر و احساس کی وہ کمزوریاں جو فنی ناپختگی کا نتیجہ ہوتی ہیں جیسے جذباتیت، رومانیت، تھیٹریکلزم کو تخلیقی ذہن سے دور رکھا جائے۔ "ہتک" اور "جرنلسٹ" میں وہی فنی پختگی نظر آتی ہے جو منٹو کے افسانوں کا وصف ہے۔ ایک میں المیہ اور دوسرے میں طربیہ اسٹرکچر کا نظم و ضبط —— کہانی کا حقیقت پسندانہ ارتقاء۔ واقعات میں عام زندگی کے تجربات کا عکس، اور کرداروں میں نفسیاتی گہرائی اور انفرادیت ان ڈراموں کو اعلیٰ فنکاری کا نمونہ بناتے ہیں۔

"جرنلسٹ" میں منٹو کا تخیل زعفران زار سچوئیشن ایجاد کرنے میں کامیاب ہوا ہے ظرافت میں برجستگی ہے اور مکالمات میں تکلفات سے احتراز۔ "ہتک" پورا عامیانہ زبان میں لکھا گیا ہے۔ تمام کردار اپنے طبقہ کی زبان بولتے ہیں اور اسی لیے منٹو نے اُن سے وہی باتیں کرائی ہیں جو وہ ان حالات میں کرتے ہیں۔ حقیقت یہ ہے کہ مکالمات کی زبان نے ہتک کی فنکاری کو حقیقت پسندی کی سطح پر مضبوطی سے جکڑ رکھا ہے۔ کرداروں کو ڈرامائی دکھاوا یا ڈرامائی جلوہ گری کرنے کی ضرورت ہی محسوس نہیں ہوتی ہے۔

مضامین

سو کے قریب ریڈیائی ڈراموں کے علاوہ منٹو کے یہاں فلمی خاکوں اور مضامین کی تعداد بھی خود اس کے کہنے کے مطابق سو سے کم نہیں۔ اس سے ظاہر ہوتا ہے کہ منٹو نہ صرف زود نویس تھا بلکہ بسیار نویس بھی۔ بہت کم تحریریں ایسی ہیں جن پر اس نے نظرِ ثانی کی ہو، اور بہت کم افسانے ایسے ہیں جو نظرِ ثانی کے محتاج نظر آتے ہیں۔ افسانہ جیسی چیز کو وہ عموماً ایک ہی نشست میں یا ایک ہی دن میں ایک ہی بار لکھتا تو ظاہر ہے ہلکے پھلکے صحافتی مضامین پر عرق ریزی کا سوال ہی پیدا نہیں ہوتا۔ وہ سب کے سب قلم برداشتہ لکھے گئے ہیں۔

قدرت کی طرف سے منٹو کو تخلیقی تخیل کی دولت وافر پیمانہ پر ملی تھی۔ کہانیاں بنی بنائی ڈھلی ڈھلائی کرداروں واقعات اور جزئیات سمیت اس پر نازل ہوتی تھیں اور وہ انھیں بغیر کسی کاوش کے صفحۂ قرطاس پر منتقل کرتا جاتا تھا۔ الہام کے یہ لمحات منٹو کو مضامین میں میسّر نہیں آتے۔ ظاہر ہے مضمون کا تعلق تخیل سے کم اور علم و دانش بذلہ سنجی اور نکتہ آفرینی سے زیادہ ہے۔ واقعات اور حقائق، مسائل اور خیالات نظروں کے سامنے ہوتے ہیں۔ اُن پر ذرا اپنے ڈھنگ سے سوچتے جایئے اور کبھی طنز و ظرافت، کبھی تمثیل و حکایت، کبھی ہمہ دانی اور ہمہ بینی اور کبھی ہیچ مدانی سے کام لیجئے تو ذہن کو گدگدانے اور وقتی طور پر بہلانے والا صحافتی مضمون تیار ہو جائے گا۔

منٹو نہ صرف یہ کہ ایک صحافی تھا بلکہ پیشہ ور صحافی تھا۔ اس نے بہت سے اخباروں اور رسالوں میں کام کیا۔ بغیر معاوضہ کے لکھنا وہ قلم کی توہین سمجھتا تھا۔ اسے زبان و بیان پر اتنی قدرت حاصل تھی کہ وہ آنِ واحد میں مضمون لکھ ڈالتا۔ صحافت ہی کے سبب ہم جتنا سمجھتے ہیں اس سے کہیں زیادہ منٹو عصری اور ہنگامی واقعات کے دباؤ میں تھا۔ اس کے ابتدائی مضامین پر اشتراکیت، مارکسزم، سُرخ انقلاب، جدوجہدِ آزادی، جلیان والا باغ، اور عدم تعاون کی تحریک کے اثرات پڑے۔ بعد میں فرقہ وارانہ سیاست، فسادات، تقسیم، کشمیر کی لڑائی، امریکی سامراج اور مہاجنی نظام، مذہبی ریاست کا تصور، سیاست پر مولویوں کا غلبہ، ان کی تنگ نظری، پردہ، عورتوں کی آزادی، ادب میں جنس عریانی اور فحاشی کے مسائل اور سماج میں طوائف اور مغویہ عورتوں کے مسائل سے اس کا تعلق رہا۔

منٹو کے مضامین پڑھتے ہوئے ہمارے سامنے ایک ایسے آبلہ پا آدمی کی تصویر اُبھرتی ہے جو آگ کی لپٹوں میں گھری دنیا میں چاروں سمت دوڑ رہا ہے۔ کہیں جائے اماں نہیں، کہیں سکون نہیں ـــــ انشائیہ نگار کو جو فراغت کی ٹھنڈی چھاؤں نصیب ہوتی ہے، اس کا دور تک نام و نشان نہیں۔ ایسا لگتا ہے کہ حقیقت نگاری کی چلچلاتی دھوپ میں منٹو کو کبھی رومانیت، شعریت اور خواب آفرینی کی چھتنار نصیب نہیں ہوئی۔ یہ حقیقت ہے کہ منٹو کے یہاں فنکار ایک صحافی کے بطن سے پیدا ہوا۔ اس بات کو یوں بھی کہہ سکتے ہیں کہ منٹو اپنے تشکیلی دور میں بہت سے قلمی کام کرتا رہا۔ ترجمے کیے، صحافتی مضامین لکھے، ڈرامے لکھے، فلمی کہانیاں لکھیں لیکن بالآخر وہ نمودار ہوا ایک افسانہ نگار کی حیثیت سے ہی۔ اس نے صحافت اور آرٹ میں محتاط فاصلہ برقرار رکھا۔ کسی بھی صورت اس نے صحافت کو فن پر حاوی ہونے نہیں دیا۔ وہ شروع ہی سے اپنے افسانوں کے بارے میں بہت سنجیدہ تھا۔ اپنے افسانوں کی فنکارانہ خوبیوں، ان کی سماجی اور اخلاقی معنویت اور نفسیاتی گہرائیوں کے متعلق اس کی سمجھ بہت گہری تھی جیسا کہ اُن مضامین سے ظاہر ہے جو اس نے اپنے بدنام افسانوں کی حمایت میں لکھے ہیں۔

کہنے کا مطلب یہ کہ منٹو کے مضامین کے مطالعہ سے یہ بات سامنے آتی ہے کہ اس کا ذہن جن

ہنگامی اور عصری واقعات کے اثرات قبول کرتا تھا اُن کا اظہار وہ صحافتی مضامین میں کرتا تھا اور اس کا تخلیقی ذہن ان اثرات کے براہ راست دباؤ سے محفوظ رہتا تھا۔ اس کے فنکارانہ ذہن کا یہ ڈسپلن قابلِ داد ہے کہ اس نے اوّل تا آخر اپنی تخلیقی سرگرمیوں کو اپنی صحافتی سرگرمیوں سے الگ رکھا۔

"منٹو کے مضامین" اس کے مضامین کا پہلا مجموعہ ہے جس میں ۱۹۴۲ء کے پہلے کے مضامین شامل ہیں۔ قیاس غالب ہے کہ ان میں سے بیشتر مضامین خود اس کی ادارت میں بمبئی سے نکلنے والے رسالے "مصوّر" کے لیے سپردِ قلم کیے گئے۔ اندرونی شہادت سے پتہ چلتا ہے کہ "لوگ اپنے آپ کو مدہوش کیوں کرتے ہیں؟" شاید کسی روسی مضمون سے اخذ و ترجمہ ہے کیونکہ شرابوں کے نام روسی ہیں۔ اسی طرح "اگر" بھی مستعار معلوم ہوتا ہے۔ گو تاریخ میں اگر یوں ہوتا تو کیا ہوتا اور یوں نہ ہوتا تو کیا ہوتا ایسا موضوع نہیں جس پر منٹو کا اختراع پسند ذہن طبع آزمائی نہ کرتا۔ مضمون میں ہندوستانی تاریخ سے مثالیں تو ایسی بے ساختہ ہیں کہ طبع زاد معلوم ہوتا ہے لیکن یورپ کی تاریخ سے مثالیں ایسی نادر اور کم آشنا ہیں کہ لگتا ہے کہ مضمون کسی ایسے ذہن کی ایجاد ہے جو یورپ کی تاریخ میں عالمانہ درک رکھتا ہو۔

"دیہاتی بولیاں" دو حصّوں میں ہے اور پنجاب کے لوک گیتوں سے منٹو کی گہری وابستگی کا اچھا نمونہ ہے۔ جسے عموماً دہشت پسند افسانہ نگار سمجھا جاتا ہے اس کی شخصیت کا یہ رُخ بڑا دل موہ لینے والا ہے کہ اسے اپنی علاقائی تہذیب کے ارضی مظاہر سے کیسا جذباتی ربط تھا۔ ان مضامین کو دیکھ کر قیاس ہوتا ہے کہ اگر منٹو نے اپنے لیے ایک حقیقت پسند افسانہ نگار کا رول منتخب نہ کیا ہوتا تو دھرتی پوجا کی مثال قائم کرنے والے ایک آدرش وادی مہاتما کے رول میں خود کو ڈھالنا اس کے لیے اتنا مشکل نہیں تھا۔

"ہندوستانی صنعت فلم سازی پر ایک نظر" طویل مضمون ہے جس کی اہمیت اب محض تاریخی رہ گئی ہے، لیکن اپنے وقت میں اس کی اہمیت اجتہادی تھی۔ البتہ منٹو کی بنیادی شکایت ابھی بھی اپنا وزن رکھتی ہے کہ فلم انڈسٹری پر کم ذہن دولت مند لوگوں کا قبضہ ہے اور وہ نوجوان جو فلموں کا استعمال آرٹ اور آئیڈیل کے لیے کرنا چاہتے ہیں ان کی راہیں مسدود

ہیں۔ منٹو کہتا ہے کہ ہمیں ایسی فلموں کی ضرورت ہے جو تفریح بہم پہنچانے کے ساتھ ساتھ غور و فکر پر ذہن کو مائل کریں۔ اسٹار سسٹم کو وہ پسند نہیں کرتا اور اختصار کی اہمیت پر زور دیتا ہے۔ اشاریت کو وہ آرٹ کا جوہر سمجھتا ہے اور اسی لیے دیوکی بوس اور شانتا رام کی دل کھول کر تعریف کرتا ہے۔

اس مجموعہ میں فلم پر دوسرا دلچسپ مضمون بروا کی شہرۂ آفاق فلم "زندگی" پر ایک طویل تبصرہ ہے۔ اس تبصرے میں جو چیز سب سے پہلے ہمارا دھیان کھینچتی ہے وہ اسلوب نگارش ہے۔ جذبہ کی آنچ سے دہکا ہوا اسلوب مضمون کی تنقید اور طنز کو دو آتشہ بناتا ہے۔ اس مضمون میں زندگی ادب اور اخلاقیات کے ایسے مسائل زیر بحث آتے ہیں کہ اس زمانہ میں اردو تنقید میں دور دور تک ان کا کوئی نشان نہیں تھا۔ ادب لطیف، رومانیت، جذباتیت اور خاص طور پر زندگی کی حرارت سے خالی آرٹ منٹو کی تنقید کا ہدف ہے۔ ایک معنی میں تو یہ مضمون تنقید کے جدید بے تکلف اسلوب کا پیش رو ہے، اور آج بھی پڑھنے سے تعلق رکھتا ہے۔

"تلخ، ترش اور شیریں" کے درجن بھر مضامین میں زیادہ تنوع اور رنگا رنگی ہے۔ "دیوار پر لکھنا" کا آغاز ہی اس جملے سے ہوتا ہے: "اس دیوار پر لکھنا منع ہے"۔ "بچوں کے ہاتھ میں پنسل آتے ہی وہ دیواروں پر لکھتے ہیں گویا دیواروں پر لکھنا انسانی فطرت میں داخل ہے۔ منٹو دیواروں پر لکھی ہوئی تحریروں کی مختلف اقسام کے ایسے ایسے نمونے پیش کرتا ہے کہ اسی کے لفظوں میں ایسی مصوری اور شاعری کو دیکھ کر انسان نقش بر دیوار ہو جاتا ہے۔

"ناک کی قسمیں" میں منٹو اردو لفظوں کی ساخت مثلاً خطرناک، شرم ناک، غم ناک وغیرہ سے کھلواڑ کرتا ہے۔ اور دلچسپ نکات پیدا کرتا ہے۔ "کچھ ناموں کے بارے میں" بذلہ سنجی کی اساس ادیبوں اور شاعروں کے اصلی اور قلمی ناموں کے فرق سے پیدا ہونے والا فریب اور فریب شکنی ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ ادیبوں کے قلمی نام میں ایک ایسا پراسرار حسن ہوتا ہے جو ان کی شخصیت کو پرکشش بناتا ہے۔ اصلی نام ظاہر ہوتے ہی یہ طلسم ٹوٹ جاتا ہے۔ اب کہاں میراجی کی ٹھیٹ ہندویت اور کہاں ان کے اصلی نام ثناء اللہ کی مولویت۔ ن۔م۔ راشد کو

آپ نذر محمد کہیئے اور ولایتی کیک لاہور کی نان خطائی کا مزا دے گا۔ یہی حال نور محمد کا ہے۔ آپ تخلص سے پکاریئے اور آن واحد میں ایک چیچک زدہ چہرہ بہزاد لکھنوی کی خوش رنگ رومانی تصویر میں بدل جائے گا۔

شاعر کو اس کے حقیقی غیر شاعرانہ نام سے پکارنے میں ایک معکوس اور تخریبی قسم کی مسرت حاصل ہوتی ہے جو نوعیت میں بت شکنی کے انبساط سے بہت مختلف نہیں۔ قلمی نام کی فریب سازی او، اصلی نام کی فریب شکنی کا یہ کام پر خطر ہے کیونکہ چہروں کی بے نقابی کی لذتوں کی ترغیب سے خالی نہیں۔ منٹو کی خوش طبعی اور کشادہ جبینی اس پل صراط کو پار کرنے میں معاون ثابت ہوتی ہے۔

منٹو غالب کا عاشق تھا۔ مرزا کی شخصیت سے اسے طبعی مناسبت تھی۔ "مرزا نوشہ اور چودھویں" میں منٹو نے سب سے پہلے شاعر، ڈومنی اور کوتوال کے مثلث پر ایسی کہانی تیار کی جو بعد میں فلم فیچر اور ٹی۔وی سیریل کی بنیاد ٹھہری۔ "آگرہ میں مرزا نوشہ کی زندگی" میں راجہ بلوان سنگھ کے ساتھ پتنگ بازی کے واقعات میں پتنگ بازی کی اصطلاحات کا منٹو نے بالکل اسی طرح استعمال کیا جس طرح ڈپٹی نذیر احمد ناولوں میں محاورات کا کیا کرتے تھے۔ یعنی فہرست بنا کر۔

"اوپر نیچے درمیان" میں ڈیڑھ درجن مضامین ہیں اور چچا سام کے نام نو خط ہیں، اور یہ سب کی سب تحریریں صحافتی، سطحی اور پھسپھسی ہیں۔ ان مضامین کا طنز بیٹھا اور مزاح پھیکا ہے۔ طرزِ بیان میں کوئی تہہ داری بانکپن اور شوخی نہیں۔ چچا سام کے نام خطوط میں بھی نری صحافت ہے۔ ظرافت میں زیر لب مسکراہٹ کا، بیان میں بین السطور اشاریت کا اور طنز میں بذلہ سنجی کا فقدان ہے۔

"کرچیں اور کرچیاں" "باتیں" "اپنی اپنی ڈفلی" "سویرے جو کل آنکھ میری کھلی" اور "دیکھ کبیرا رویا" میں منٹو نے چھوٹے چھوٹے واقعات جو بالآخر لطائف کی صورت اختیار کر لیتے ہیں، کے ذریعہ سماجی اور سیاسی حالات پر طنز کیا ہے۔ ان میں سے موخرالذکر دونوں مضامین بہت اچھے ہیں۔ اُن میں منٹو ایسے لطیفے ایجاد کرنے میں کامیاب ہوا ہے جو صحافتی مشاہدات سے زیادہ معنی خیز ہیں۔

فرقہ وارانہ فسادات پر منٹو نے "ایک اشک آلود اپیل" "یوم استقلال" "محبوس عورتیں" جیسے مضامین لکھے۔ دلچسپ بات یہ ہے کہ اغوا شدہ عورتوں پر بیدی نے اپنا مشہور افسانہ "لاجونتی" لکھا جب کہ منٹو صرف مضمون ہی لکھ پایا۔ سماجی واقعات متاثر تو سبھی فنکاروں کو کرتے ہیں لیکن سب کے یہاں وہ تخلیقی تجربہ نہیں بنتے۔

"پردے کی باتیں" میں منٹو نے ان لوگوں کا پردہ چاک کیا ہے جو مذہب کے نام پر عورتوں کو گھر کی چار دیواری میں قید کرنا چاہتے ہیں۔ لیکن منٹو فیشن پرست طبقہ کی عورتوں اور ان کے چولی گھاٹ کے بلاوز کو بھی پسندیدگی کی نظر سے نہیں دیکھتا۔ خیر یہ باتیں تو سمجھ میں آتی ہیں۔ لیکن منٹو تو ان انجمنوں کو بھی مشکوک نظروں سے دیکھتا ہے جو اس طبقہ کی خواتین کی سرپرستی میں عورتوں کی آزادی، فلاح اور بہبود کے لیے قائم کی گئی ہیں۔ کرشن چندر ہی کی مانند منٹو بھی عورتوں کی آزادی کا قائل ہے لیکن آزاد عورتوں کو پسند نہیں کرتا۔

ان مضامین کے علاوہ منٹو نے بہت سے ایسے مضامین بھی لکھے ہیں جن میں ادب اور عریانی، ادب اور احتساب اور دورِ جدید کے ادبی تقاضوں پر بحث کی گئی ہے۔ "سفید جھوٹ" "افسانہ نگار اور جنسی مسائل"، "کسوٹی" اور "ادبِ جدید" ان میں خاص طور پر قابلِ ذکر ہیں۔ یہ مضامین فکر انگیز نکات کے حامل ہیں لیکن ان پر بحث کی یہاں گنجائش نہیں۔ منٹو ایک سلجھے ہوئے ادبی شعور کا مالک تھا۔ تنقید کو فقیہانہ موشگافیوں اور مدرسانہ کلی شیز سے باہر نکال کر اسے براہِ راست ادبی تجربہ کا ترجمان بنانے اور اسے بے تکلف گفتگو کے آداب سکھانے میں منٹو کے ان ادبی مضامین کا بڑا حصّہ ہے۔ اسی طرح اپنے دو افسانوں "کالی شلوار" اور "ٹھنڈا گوشت" کی مدافعت میں اس نے جو مضامین لکھے انھیں افسانے کی تجزیاتی تنقید کے اوّلین نمونے کہہ سکتے ہیں۔ انھیں پڑھ کر حیرت ہوتی ہے کہ جن افسانوں کی صحیح تفہیم اور تحسین سے ہمارے پیشہ ور نقّاد قاصر رہے ان کے نفسیاتی اور فنّی مضمرات کا ان مضامین میں کتنا جامع اور نکتہ رس تجزیہ ملتا ہے۔

خاکے

منٹو اردو کا باکمال خاکہ نویس تھا۔ "گنجے فرشتے" اور "لاؤڈ اسپیکر" اس کے خاکوں کے مجموعے ہیں۔ اُن میں کُل ملا کر بائیس ۲۲ ایسی شخصیتوں پر خاکے ہیں جن کا تعلق فلم ریڈیو صحافت اور ادب کی دنیاؤں سے تھا۔ ہماری تہذیبی زندگی کے ان شعبوں میں چوتھی اور پانچویں دہائیوں میں بڑی سرگرمیاں تھیں اور انھوں نے ان زمانوں میں بڑی دلچسپ خلاق اور ہنر مند شخصیات پیدا کیں۔ منٹو کے ان خاکوں میں ان دو دہائیوں کی روح سما گئی ہے۔ ہم نہ صرف شخصیتوں سے متعارف ہوتے ہیں بلکہ ان خاکوں کے صفحات میں پورے ایک دور کی نبض کو دھڑکتے ہوئے محسوس کرتے ہیں۔ لاہور، دہلی اور بمبئی علی الترتیب صحافت ریڈیو اور فلم کے مراکز تھے اور منٹو کا تعلق ان تینوں شہروں اور شعبوں کے ساتھ رہا۔ رازِ درونِ میخانہ کو بیان کرنے کا جو سلیقہ منٹو کے پاس تھا اس نے ان شعبوں سے وابستہ شخصیات کی کہانیوں کو آفاق گیر مقبولیت کا حامل بنا دیا ہے۔

یہ خاکے سب کے سب دلچسپ ہیں۔ واقعات اور کرداروں کے بیان میں کہیں تکرار کا عیب پیدا نہیں ہوا حالانکہ ایک ہی شعبہ میں کام کرنے والوں کو یکساں واقعات کا سامنا ہوتا ہے اور بہت سے تجربات آپس میں مشترک ہوتے ہیں۔ سوائے دو تین خاکوں کے جن میں واقعات کی ترتیب میں تھوڑی بہت گنجلک پیدا ہوگئی ہے اور بیان میں جھول آگیا ہے، تمام خاکے حسنِ ترتیب، ایجازِ بیان اور سلیقہ مندانہ دروبست کے بے مثال نمونے ہیں۔ دلچسپ بات یہ ہے کہ خاکے خاکے ہی رہتے ہیں افسانے نہیں بنتے۔ لیکن فارم کی تکمیل میں وہ افسانہ کا فنکارانہ حسن پیدا کر لیتے ہیں۔

شاعروں میں میراجی — کا خاکہ نفسیاتی ژرف بینی کا نہایت ہی عمدہ نمونہ ہے حقیقت یہ ہے کہ اس خاکہ میں منٹو نے نفسیاتی مطالعہ کا حق ادا کر دیا ہے۔ پورا خاکہ ایک ماہر نفسیات کے قلم کا نتیجہ معلوم ہوتا ہے۔

اختر شیرانی کے خاکہ میں منٹو نے اختر کی رومانی نظموں کی کیفیت آفرینی کا نہایت ہی

دل نشین بیان کیا ہے۔ وہ زمانہ آنکھوں کے سامنے گھوم جاتا ہے جب اختر شیرانی کے نغموں سے فضاؤں پر مدہوشی کا عالم طاری ہوتا تھا۔ اختر شیرانی کی شراب نوشی کا بیان ایک جونیئر شراب نوش کی زبانی عجب گُل کھلاتا ہے۔

صحافیوں میں باری علیگ، چراغ حسن حسرت اور دیوان سنگھ مفتوں کے خاکے بے مثال ہیں۔ ان شخصیتوں کو ان کی بشری کمزوریوں کے ساتھ اس طرح پیش کیا گیا ہے کہ نہ تو ان سے محبت کے جذبہ میں کمی آتی ہے نہ ان کا قد کم ہوتا ہے۔ باری انقلاب پسند بھی تھے اور پرلے درجہ کے بزدل بھی تھے۔ منٹو نے اس تضاد کو طنز و تمسخر کے ساتھ نہیں بلکہ ایک گہری محبت اور قلبی لگاؤ کے ساتھ پیش کیا ہے۔ دراصل منٹو کو منٹو بنانے میں، اسے اعلیٰ ادب کے مطالعہ کی ترغیب دلانے میں، اسے تحریر و ترجمہ کے کام پر لگانے میں باری کا بہت بڑا حصہ تھا۔ ورنہ منٹو کچھ بھی بن سکتا تھا۔ اور منٹو باری کی اس احسان مندی کا بیان صمیم قلب سے کرتا ہے۔

فلمی اداکاروں میں سب سے اچھے خاکے پری چہرہ نسیم، اشوک کمار، اور پارو دیوی کے ہیں۔ نورجہاں کا خاکہ بھی دلچسپ ہے اور اس میں خود منٹو کی زندگی کے متعلق بعض دلچسپ معلومات دستیاب ہوتی ہیں۔ شیام کے خاکے کی ممتاز شیریں کچھ ضرورت سے زیادہ ہی تعریف کر بیٹھی ہیں۔ میری نظر میں تو یہ خاکہ بہت جذباتی ہے۔ عصمت چغتائی کا خاکہ بھی بہت ہی غیر اطمینان بخش ہے۔ البتہ آغا حشر پر منٹو کا خاکہ حشر کی شخصیت کا جیتا جاگتا مرقع پیش کرتا ہے۔ خاکہ نویسی میں منٹو کا طریقۂ کار کیا رہا ہے اسے جاننے کے لیے میں اسی خاکے کا ذرا تفصیلی تعارف پیش کرنا چاہوں گا۔

آغا حشر سے دو ملاقاتیں ـــ حسنِ ترتیب، حسنِ بیان، بذلہ سنجی، ظرافت اور مشاہدے کی ژرف نگاہی کے سبب مرقع نگاری کے اعلیٰ ترین نمونوں میں شمار کیا جا سکتا ہے۔

یہاں بھی رفیق غزنوی کی طرح آغا حشر سے ملاقات کی تمنا کیسے بڑھتی رہی اور ملاقات کے مواقع کیسے ہاتھوں سے نکلتے رہے، یعنی نفسیاتی سطح پر خواہش تجسس، محرومی اور پھر تکمیلِ آرزو کی کیفیتوں کے بیان میں صحیح فنکاری ظاہر ہو رہی ہے۔ حالانکہ ان تفاصیل کو

غیر ضروری سمجھ کر نظر انداز بھی کیا جا سکتا ہے۔ لیکن منٹو ایسا نہیں کرتا۔ منٹو کے مرقعوں کی ایک امتیازی صفت یہ بھی ہے کہ ان مرقعوں میں جس پر خاکہ لکھا جا رہا ہے وہی اہم نہیں ہوتا بلکہ خود خاکہ لکھنے والا بھی اہم ہوتا ہے۔ ہم مصنف کے نقطۂ نظر سے دوسری شخصیت کو دیکھتے ہیں۔ لہٰذا مصنف کے ذہنی اور جذباتی رویّے بھی ان مرقعوں میں خاصا اہم رول ادا کرتے ہیں۔

آغا حشر کے خاکے کی خوبی یہ ہے کہ اس میں صرف دو ملاقاتوں کا ذکر ہے۔ لیکن آغا حشر کی شخصیت کے تمام پہلو اس میں سما گئے ہیں۔ داروغہ ابراہیم جو آغا حشر کا پرستار رہا ہے اور انھیں جانتا بھی ہے آغا حشر کے کمالات بیان کرتا رہتا ہے۔ اس سے منٹو کو حشر کے متعلق معلومات بھی حاصل ہوتی رہتی ہیں اور ان سے ملنے کا تجسس بھی بڑھتا جاتا ہے۔ آغا حشر کی شہرت، ان کی زبان دانی، اردو کے ساتھ ہندی میں اُن کی دسترس، اُن کے مذہبی مناظرے، اُن کے ڈراموں کی مقبولیت یہ سب مل کر حشر کی شخصیت کو بہت بارعب بناتے ہیں۔ منٹو کے مرقع میں یہ رعب اور داب نظر آتا ہے۔ لیکن منٹو، منٹو ہے۔ اُس کی حقیقت شناس نظریں ہر حقیقت کو اُس کی اصلیت میں دیکھ لیتی ہیں۔ سب سے پہلے تو ملاقات کا حال دیکھئے۔

"باہر صحن میں کرسیوں پر کچھ آدمی بیٹھے تھے۔ ایک کونے میں تخت پر پنڈت محسن بیٹھے گڑگڑی پی رہے تھے۔ سب سے پہلے ایک عجیب و غریب آدمی میری نگاہوں سے ٹکرایا۔ چیختے ہوئے لال رنگ کی چمکدار ساٹن کا لاچا، دو گھوڑے کی بوسکی کی کالر والی سفید قمیض، کمر پر گہرے نیلے رنگ کا پھندنوں والا ازار بند، بڑی بڑی بے ہنگم آنکھیں۔ میں نے سوچا کٹڑہ گھنیاں کا کوئی پیر ہو گا۔ لیکن فوراً ہی کسی نے اُس کو آغا صاحب کہہ کر مخاطب کیا۔ مجھے دھکا سا لگا۔

آگے چل کر منٹو لکھتا ہے:

"میں کئی دنوں تک اس ملاقات پر غور کرتا۔ آغا صاحب عجیب و غریب ہزار پہلو شخصیت کے مالک تھے۔ میں نے اُن کے چند ڈرامے پڑھے ہیں جو اغلاط سے پُر تھے اور نہایت ہی

ادبی کاغذ پر چھپے ہوئے تھے۔ جہاں جہاں کامیڈی آئی تھی وہاں پھکڑ پن ملتا تھا۔ ڈرامائی مقاموں پر مکالمہ بہت ہی زوردار تھا۔ بعض اشعار سوقیانہ تھے، بعض نہایت لطیف بات یہ ہے کہ ان ڈراموں کا موضوع طوائف تھا جن میں آغا صاحب نے اس کے وجود کو سوسائٹی کے حق میں زہر ثابت کیا تھا... اور آغا صاحب عمر کے اس آخری حصے میں شراب چھوڑ کر ایک طوائف سے بہت ہی پُرجوش قسم کا عشق فرما رہے تھے۔

آغا صاحب پر دوسرے لوگوں نے بھی اسکیچ لکھے ہیں۔ لگتا ہے وہ ایک فوق الانسان کا ذکر کر رہے ہیں۔ رِند بلانوش بھی تھے، صاف باطن بھی تھے۔ شاہد باز بھی تھے اور مذہب اسلام کے عاشق بھی تھے۔ مغلظات کے بادشاہ بھی تھے اور لسان العصر بھی تھے۔ منٹو کے خاکے کی خوبی یہ ہے کہ یہ متضاد صفات فوق الانسان کے خانے میں رنگ نہیں بھرتیں بلکہ ان کی شخصیت اُن کا جتنا قد ہے اس کے مطابق تراشتی ہیں۔ منٹو کے اسکیچ میں عقیدت مندی کی پرستش نہیں بلکہ حق بین و حق شناس نظر کی مانوسیت اور اُنسیت ہے۔

افسانے

منٹو کو کہانی کہنے کا گُر آتا تھا۔ اس کا افسانہ اپنی نستعلیق ساخت سے فوراً پہچانا جاتا ہے۔ افسانہ کا آغاز درمیان اور انجام ہوتا ہے۔ صاف شفاف بیانیہ اور کفایت لفظی، اس کا امتیازی وصف ہے۔ غیر متوقع اور تعجب خیز انجام کی تکنیک سے منٹو کو طبعی مناسبت تھی اور فطرتِ انسانی کے محیر العقول مظاہر کے بیان میں اس نے اس تکنیک سے بڑے کام لیے ہیں۔ اس کے افسانوں کا خمیر تجسس انکشاف اور حیرت کے عناصر سے اُٹھا ہے۔ بے شک اس کے افسانے چونکاتے اور دھچکا پہنچاتے ہیں لیکن ایک معنی خیز حقیقت کا انکشاف کر کے اس حقیقت کا تعلق فطرتِ انسانی کے سربستہ رازوں اور خصوصاً انسان کے جنسی اور نفسیاتی عوامل سے ہوتا ہے۔

منٹو کی افسانہ نگاری کا آغاز سیاسی افسانوں سے ہوتا ہے۔ اس کا پہلا افسانہ جو اس کے پہلے مجموعہ "شرارے" میں شامل ہے امرتسر میں انگریزوں کی گولی سے زخمی ہونے والے ایک نوجوان پر ہے۔ ظاہر ہے یہ افسانہ بے حد مبتدیانہ اور کمزور ہے۔ "خونی تھوک" میں واقعات کا دروبست بہتر ہے اور بیانیہ پر بھی قدرت ہے۔ ایک گورا ایک مدقوق قلی کے سینہ پر گھونسا مارتا ہے۔ قلی کا منہ خون سے بھر جاتا ہے جسے وہ گورے کے منہ پر تھوک دیتا ہے۔ "دیوانہ شاعر" جلیان والا باغ پر ہے اور بہت ہی جذباتی افسانہ ہے۔

ان ابتدائی افسانوں کے علاوہ سیاسی موضوعات پر "نیا قانون"، "۱۹۱۹ء کی ایک رات"، "سوراج کے لیے" اور "یزید" منٹو کے زیادہ پختہ کار افسانے ہیں۔ "یزید" اچھے ڈھنگ سے لکھا گیا ہے لیکن اطمینان بخش ثابت نہیں ہوتا۔ دشمن نے نہروں کا پانی بند کر دیا ہے۔ کریم داد

بیٹے کا نام یزید رکھتا ہے لوگ حیران ہوتے ہیں اور پوچھتے ہیں کہ یہ کیا حرکت ہے تو وہ کہتا ہے
کہ ضروری نہیں کہ یہ بھی وہی یزید ہو۔ اس نے دریا کا پانی بند کیا تھا یہ کھولے گا۔ بات کچھ بنتی نہیں۔

"نیا قانون" منٹو کا بہت ہی مشہور افسانہ ہے۔ یہ خیال... کہ نیا قانون کے آتے ہی
ہندوستان آزاد ہوگا اور انگریزوں سے نجات ملے گی منگو کوچبان کے اعصاب پر چھا جاتا ہے۔
منگو ایک سیدھا سادا، بے وقوف اور ان پڑھ آدمی ہے جو باتوں کا دھنی ہے۔ اس کے کردار کا
یہ پہلو کہ وہ تعجیل پسند ہے اور کوئی بھی خیال ہو اس پر خبط کی طرح چھا جاتا ہے، منٹو نے بڑی نفسیاتی
دروں بینی سے ابھارا ہے۔ یکم اپریل کو منگو کوچبان اسی طرح اٹھتا ہے جس طرح بچے عید کے دن
جاگتے ہیں۔ وہ دنیا کو بدلی ہوئی، ایک نیا چولا پہنے دیکھنا چاہتا ہے۔ لیکن دنیا تو اسے وہی پرانی
لگتی ہے۔ نیا قانون آگیا پھر بھی سب کچھ ویسا ہی تھا اور کچھ بھی نہیں بدلا تھا۔ اس نا امیدی
کے عالم میں اسے وہی گورا ملتا ہے جس سے اس کی ٹھنی ہوئی ہے۔ پھر جھگڑا ہوتا ہے۔ منگو کوچبان
گورے کو مارتا ہے جیل بھیج دیا جاتا ہے۔ افسانہ کی جان منگو کوچبان کا کردار ہے۔ ایک عام اور
بالکل معمولی آدمی میں دلچسپی کے اتنے پہلو پیدا کرنا منٹو کے کردار نگاری کا امتیازی وصف ہے۔

"۱۹۱۹ کی بات" بہت ہی اچھا افسانہ ہے۔ منٹو کے لیے یہ بات بہت اہم تھی کہ انقلاب
فرانس میں پہلی گولی ایک مٹھیائی کو لگی تھی اور امرت سر میں گوروں کی گولی سے ہلاک ہونے والا
ایک طوائف کا لڑکا تھا۔ اس کی دو بہنیں شہر کی مشہور طوائفیں تھیں۔ بھائی کے شہید ہونے
کے دو روز بعد انھیں گوروں نے اپنے سامنے ناچنے پر مجبور کیا۔ افسانہ کا یہی وہ دلچسپ موڑ
ہے جہاں اس واقعہ کا بیان کرنے والا ٹرین کا مسافر حب الوطنی کے جذبات کے تحت دروغ گوئی سے
کام لیتا ہے اور بتاتا ہے کہ دونوں بہنوں نے الف ننگی ہو کر انگریزوں کے منہ پر تھوکنا چاہا اور
انگریزوں نے دونوں کو گولی سے داغ دیا۔ جب واحد متکلم کہتا ہے کہ یہ انجام خود ساختہ معلوم
ہوتا ہے تو مسافر اسٹیشن پر اترتے ہوئے بڑی تلخی سے کہتا ہے "ہاں انھوں نے اپنے شہید
بھائی کے نام پر بٹہ لگایا" اور چلا جاتا ہے۔ ایک حقیقت پسند فنکار کے طور پر منٹو سیاسی آئیڈیلزم
کے غباروں میں چھید کرتا ہے اور بتاتا ہے کہ تاریخ کی رفتار ہمارے منشا کے مطابق نہیں ہوتی۔

منٹو جلسے جلوس، ہڑتالوں، ہنگاموں اور بھگدڑ کی تصویر کشی کا غیر معمولی سلیقہ رکھتا

تھا۔ مولہ بالا افسانہ کے علاوہ اس کی اچھی مثال "سوراج کے لیے" ہے جو منٹو کے چند
بہترین افسانوں میں سے ہے۔ امرت سر میں عدم تعاون کی تحریک کی اس سے زیادہ زندہ
اور حرکی تصویر کہیں نہیں ملے گی۔ افسانہ میں جلسوں اور جلوسوں کا ایسا ذکر ہے کہ لگتا ہے
ہم ان میں شامل ہیں۔ افسانہ کی تھیم منٹو کے اس نظریہ پر مبنی ہے کہ کوئی بھی سیاسی تحریک ہو،
نظام اخلاق ہو، مذہب یا سماج سیوا کا ادارہ یا آشرم ہو، اگر وہ انسان کے فطری جذبات
اور تعلقات پر پابندی لگاتا ہے تو وہ بالآخر زندگی میں زہر ہی گھولتا ہے۔ یہ
افسانہ غیر معمولی کلاسیکی ڈسپلن سے، اپنی تمام طنزیہ تلخی کو قابو میں رکھ کر، کرداروں کو ان کے
نظریات کے مطابق زندگی کرنے کا حق دے کر لکھا گیا ہے۔ یہ فیصلہ کہ حصولِ آزادی تک
غلام علی اور نگار بچے پیدا نہیں کریں خود غلام علی کا ہے، باباجی کا نہیں جن کے کردار
کو مہاتما جی سے مشابہت کے باوجود منٹو مہاتما جی سے الگ شناخت دینے میں کامیاب
ہوا ہے۔ غلام علی کے کردار میں ایک پرجوش نوجوان لیڈر کا بہت ہی عمدہ خاکہ ملتا
ہے۔ اس کی شخصیت فطرت اور شباب میں ایسی شگفتگی، تازگی اور نکھار ہے کہ ضبطِ تولید
کے ربڑ کے ذرائع کے خلاف اس کی نفرت اور کدورت بالکل فطری معلوم ہوتی ہے۔ ایسا
لگتا ہے کہ عظیم فطرت تمدن کے مصنوعی پن سے برسرپیکار ہے۔

رومانی محبت کی تھیم پر منٹو نے بہت سی کہانیاں لکھیں جو ایک آوارہ طبیعت کشمیری
چرواہی لڑکی سے منٹو کے پہلے معاشقے پر مبنی تھیں۔ لیکن یہ کہانیاں کامیاب نہیں ہوئیں کیونکہ
منٹو طبعاً رومان پسند نہیں تھا۔ علی الرغم اس کے چونکہ وہ حقیقت نگار تھا اس کی وہ کہانیاں
بہت کامیاب ہوئیں جو رومانی محبت کے روایاتی تصورات کو پاش پاش کرتی ہیں مثلاً "عشق
حقیقی" "دو قومیں" "عشقیہ کہانی" "جاؤ حنیف جاؤ" "سودا بیچنے والی" "بدصورتی"
اور "پشاور سے لاہور تک"۔

"عشقِ حقیقی" میں کہانی کی تعمیر اس ڈھنگ سے کی گئی ہے کہ لڑکا اور لڑکی دُور دُور
رہیں اور ایک دوسرے کے قریب آنے نہ پائیں۔ چنانچہ لڑکا لڑکی کی پہلی ملاقات سنیما کے
اندھیرے میں ہوتی ہے۔ لڑکا اپنے قریب بیٹھی ہوئی لڑکی کو کن انکھیوں سے دیکھتا ہے اور

اس کے حسن کا فریفتہ ہوجاتا ہے۔ وہ اس کا پیچھا کرتا ہے اور لڑکی اپنے مکان کی کھڑکی سے اپنی جھلک دکھاتی ہے۔ نامہ و پیام ہوتا ہے اور آخر لڑکی اس کے ساتھ بھاگ جانے پر رضامند ہوتی ہے۔ دونوں بھاگ کر ایک شہر میں جاتے ہیں۔ ہوٹل میں کمرہ کرایہ پر لیتے ہیں۔ لڑکا لڑکی کے چہرے سے نقاب اٹھاتا ہے۔ اس کا خوبصورت چہرہ ہاتھ میں لے کر بالائی ہونٹ کے تل پر اپنا بوسہ ثبت کرتا ہے۔ لڑکی نہ نہ کرتی ہے۔ اس کے ہونٹ کھلتے ہیں۔ دانتوں میں گوشت خورہ ہے۔ مسوڑھے گہرے نیلے رنگ کے ہیں۔ گلے ہوئے سڑاند کا بھبکا لڑکے کی ناک میں گھستا ہے۔ اسے ایک دھکا سا لگتا ہے۔ "ابھی آیا" کہہ کر وہ باہر جاتا ہے اور غائب ہوجاتا ہے۔

یہاں رومانی محبت کا جذبہ جسم کی حدود سے بلند نہیں ہوسکا۔ محبت کے جذبے کی پیش کش میں منٹو پوری سچائی اور خلوص سے کام لیتا ہے اور کہیں یہ ثابت ہونے نہیں دیتا کہ یہ جذبہ محض ایک وقتی لگاؤ سے زیادہ معتبر نہیں۔ جذبہ بہت بڑا ہوتا ہے لیکن بتاشے کی طرح بیٹھ جاتا ہے۔

خاطر نشاں رہے کہ منٹو اپنے افسانوں کے ذریعہ کسی کلیے یا تعمیم کی طرف نہیں بڑھتا۔ محولہ بالا افسانہ میں اگر دانت موتیوں جیسے ہوتے تو کوئی مسئلہ ہی نہیں تھا۔ ظاہر ہے پھر منٹو کہانی بھی نہ لکھتا جیسی کہ اس نے ان کروڑوں واقعات پر نہیں لکھی جو دنیا بھر میں روزانہ انسانوں کو پیش آتے رہتے ہیں۔ کہانی اسی واقعہ پر لکھی جاتی ہے جو زندگی کے متعلق کسی ایسی بصیرت کا انکشاف کرے جو تفہیم حیات کی راہ کشادہ کرتی ہو۔

اب دیکھئے محولہ بالا کہانی سے یہ نتیجہ بھی نہیں نکالا جاسکتا کہ جہاں حسن ہوگا وہاں محبت نبھ جائے گی۔ منٹو کا افسانہ ہے "بدصورتی"! دو بہنیں ہیں۔ حامدہ بدصورت ہے اور ساجدہ خوبصورت۔ اور حامدہ کے کوئی پیغام نہیں آتے اور ساجدہ کی شادی حامد سے ہوجاتی ہے۔ شادی کے برسوں بعد ایک رات حامد غلطی سے حامدہ کے پلنگ پر چلا جاتا ہے۔ دوسرے روز وہ اپنی ساجدہ کو طلاق دیتا ہے اور حامدہ سے نکاح کرتا ہے۔ وہ صرف اتنا کہتا ہے خوبصورتی میں خلوص ہونا ناممکن ہے ___ بدصورتی ہمیشہ پرُخلوص ہوتی ہے۔

خوبصورتی خود بین و خود آرا ہوتی ہے۔ ذات کے آئینہ خانہ اور پندار کے صنم کدے میں محبوس۔ نفسیاتی تناؤ اور کھنچاؤ میں قید روح کا پرندہ اہتزاز کی فضاؤں میں اونچی

اڑان بھرنے کو ترس جاتا ہے۔ دنیا میں ایک نہیں کروڑوں جوڑے بنتے ہیں۔ ظاہر ہے ان سب کی تسکین اور نباہ کی اساس حسن پر قائم نہیں ہے بلکہ جسم کا وہ خلوص ہے جو روح کو خود پسندی کے زنداں سے آزاد کراتا ہے۔

منٹو یہ بھی بتاتا ہے کہ کتنی مرتبہ ذہن کے طاقتور میلانات یعنی شدید اخلاقی اور مذہبی رویّوں کے سامنے رومانی محبت کا جذبہ اس طرح بیٹھ جاتا ہے جیسے پھولے ہوئے غبارے میں سے ہوا نکال دی جائے۔ "دو قومیں" بہت دلچسپ افسانہ ہے بڑی سلیقہ مندی اور خوبصورتی سے لکھا گیا ہے۔ مختار اور شاردا ایک دوسرے کی محبت میں گرفتار ہوتے ہیں بلکہ ایک ہی جست میں بہت سی منزلیں طے کر جاتے ہیں۔ بے خطر کود پڑا آتشِ نمرود میں عشق والا معاملہ ہوتا ہے۔ یوں سمجھئے کہ دونوں میاں بیوی بن گئے ہیں۔ اب ایک شادی کی رسم باقی ہے۔ اس میں بھی دشواری نہیں آتی۔ مختار کے والد اجازت دے دیتے ہیں۔ لیکن شاردا پوچھتی ہے، ہماری شادی کیسے ہوسکتی ہے۔ مختار مسکرا کر کہتا ہے۔ "اس میں مشکل ہی کیا ہے، تم مسلمان ہوجانا۔" شاردا چونک جاتی ہے وہ کہتی ہے "تم ہندو ہوجاؤ۔" مختار حیرت سے کہتا ہے۔ "میں ہندو کیسے ہوسکتا ہوں، اور پھر بھلا ہندو مذہب بھی کوئی مذہب ہے اسلام کی تو کیا بات ہے۔" شاردا نفرت سے کہتی ہے "جاؤ۔ چلے جاؤ ___ ہمارا ہندو مذہب بہت برا ہے۔ تم مسلمان بہت اچھے ہو۔" اور مختار اپنا اسلام سینے میں دبائے وہاں سے چلا جاتا ہے۔

"جاؤ حنیف جاؤ" میں بھی حنیف چلا جاتا ہے۔ یہاں مذہب نہیں بلکہ اخلاقی تعصب راستے کا پتھر ہے۔ عام خیال تو یہی ہے کہ عشق کی سرکش موجوں کے سامنے ہر نوع کی پاسداری، احتیاط اور تعصب خس و خاشاک کی طرح بہہ جاتے ہیں لیکن منٹو کا حقیقت پسند ذہن اس خیال کی تکذیب کیے بنا تصویر کا دوسرا رخ پیش کرتا ہے۔ افسانہ کا آغاز دوستوں کی بات چیت سے ہوتا ہے جس میں ہر شخص مجاہدِ قوم ہونے کا دعویدار اور جنگ میں شریک ہونے کو بے چین ہے۔ حنیف اداس بیٹھا ہے کیونکہ اپنی اخلاقی بزدلی کے سبب وہ محبت کی جنگ ہار گیا اور اس لڑکی کو بچا نہ سکا جس سے محبت تھی۔ یہ لڑکی اسے بلوت میں ملی تھی

جہاں لڑکی کی بہن کا دِق کا علاج ہو رہا تھا۔ اس کا بہنوئی کندن لال شر کا مجسمہ ہے۔ جس رات لڑکی کی بہن کا انتقال ہوتا ہے اسی رات کندن لال اس لڑکی سے زنا بالجبر کرتا ہے۔ یہ لڑکی رو رو کر حنیف سے کہتی ہے "جاؤ حنیف جاؤ! اب میں کسی کام کی نہیں رہی"۔ حنیف چلا جاتا ہے اور زندگی بھر پشیمان رہتا ہے کیونکہ اس نے اس خوبصورت معصوم لڑکی کو جس سے وہ محبت کرنے لگا تھا، چھوڑ دیا۔ خود کو ایک موٹی گالی دے کر حنیف کہتا ہے "کمزوری ــــ مرد عموماً ایسے معاملوں میں بڑا کمزور ہوتا ہے ــــ لعنت ہے اس پر"۔

افسانہ کا دلچسپ پہلو یہ ہے کہ حنیف کے لیے جو سب مردوں کی طرح مردانہ پندار کا شکار ہے انتخاب جتنا کڑا تھا اتنا ہی سمترا کی زندگی کا المیہ بھی جان گداز ہے۔ یہ نہیں کہ جذبۂ محبت کمزور تھا بلکہ آدمی کی راہ میں اخلاقی اور نفسیاتی مزاحمتوں کی ایسی دیواریں حائل ہوتی ہیں کہ اپنی کمزوری کے سبب سپر انداز ہو جاتا ہے اور پھر زندگی بھر پشیمان رہتا ہے۔

منٹو یہ بھی دیکھتا ہے کہ محبت کا جذبہ کردار کی شخصیت کے ساتھ مل کر کیا گُل کِھلاتا ہے۔ "سودا بیچنے والی" میں دو دوست ہیں سہیل اور جمیل۔ دو بہنیں ہیں سلمٰی اور جمیلہ سلمٰی کی شکل و صورت سیدھی سادی تھی۔ جمیلہ کا ہر نقش تیکھا اور دلکش تھا۔ جمیل جمیلہ پر ہزار جان سے عاشق تھا مگر مصیبت یہ تھی کہ اس کی بڑی بہن جمیل کو محبت کی نظروں سے دیکھتی تھی۔ بہر حال ایک دن جمیل جمیلہ کو لے اُڑا اور اپنے دوست سہیل کے یہاں راول پنڈی چھوڑ آیا کہ جا کر دیکھے کہ جمیلہ کے بھاگنے کا گھر والوں پر کیا اثر ہوا ہے۔ ظاہر ہے وہ لوگ اس پر شبہہ نہیں کریں گے۔ راول پنڈی لوٹا تو جمیلہ سہیل کی ہو چکی تھی۔ جمیل نے بڑی بہن سلمٰی سے شادی کر لی۔ دونوں بہت خوش تھے۔ گرمیوں میں مری گئے تو وہاں انھوں نے دیکھا کہ جمیلہ جس کا حسن ماند پڑ گیا تھا اور نہایت واہیات قسم کا میک اپ کیے تھی۔ پنڈی پائنٹ پر یوں چل پھر رہی تھی جیسے اسے کوئی سودا بیچنا ہے۔

یہ افسانہ بہت اچھے ڈھنگ سے لکھا گیا ہے۔ حسن، شوخی، شرارت، ذہنی پختگی کے بغیر اپنی قدر کھو دیتے ہیں۔ یہ ذہنی پختگی سلمٰی میں ہے اور جمیل اس سے شادی کر کے نہال

ہو گیا۔ جمیلہ میں دکھاوا ہی دکھاوا ہے۔ کردار میں کوئی پختگی نہیں۔ خود غرضی، متلون مزاجی اور ناعاقبت اندیشی کے تحت پہلے وہ اپنی بہن کو، پھر جمیل کو، پھر سہیل کو دھوکا دیتی ہے اور انجام کار ہرجائی پن جسم فروشی کو راہ دیتا ہے۔

"پشاور سے لاہور تک" ایک سفر کے دوران جاوید زنانہ ڈبے میں ایک ایسی خوبصورت لڑکی کو دیکھتا ہے کہ اس پر ہزار جان سے عاشق ہو جاتا ہے۔ ہر اسٹیشن پر لڑکی اسے چھوٹے موٹے کام بتاتی ہے اور وہ بخوشی کرتا ہے۔ اس نے دل میں فیصلہ کر لیا ہے کہ اس لڑکی کا پتہ لگائے گا اور اسی سے شادی کرے گا۔ چنانچہ گو اسے راول پنڈی اترنا تھا وہ لڑکی کے تعاقب میں لاہور پہنچ جاتا ہے۔ لاہور اسٹیشن پر وہ اسے اپنے ساتھ تانگہ میں بٹھا لیتا ہے اور پوچھتا ہے کہاں جانا ہے۔ لڑکی کہتی ہے ہیرا منڈی۔ میرا مکان دیکھ لیں۔ آج رات میرا مجرا سننے ضرور آیئے گا"۔

لڑکی کی کشش اور محبت کا جذبہ آن کی آن میں دل میں خواہشوں کا کیسا طوفان بپا کرتا ہے، کیسے کیسے خواب دکھاتا ہے اور مستحکم ارادوں کو جنم دیتا ہے۔ فرض کیجیے کہ یہ اچھے خاندان کی لڑکی ہوتی تو کوئی مزاحمت اور مخالفت کارگر نہ ہوتی اور اس لڑکی کو پانے کے لیے وہ زمانے سے بھڑ جاتا۔ لیکن ایک ہی لفظ ہیرا منڈی وہ نقشِ سلیمانی ثابت ہوا کہ عشق کا پورا طلسمی کارخانہ خاکستر بن گیا۔ لڑکا بس پکڑ کر سیدھا راول پنڈی روانہ ہو جاتا ہے۔ گویا جذبات محبت محض ہوا کے غبارے ہیں۔ اس سے زیادہ اُن کی کوئی اہمیت نہیں۔

طوائف پر منٹو نے چند ایسی کہانیاں لکھی ہیں جس کی مثال ملنا مشکل ہے۔ "کالی شلوار" "پہچان" "ہتک" "دس روپے" "جانکی" "بر می لڑکی" "نو بھا بائی" "شانتی" "شاردا" "ممی" "سراج" "سو کینڈل پاور کا بلب" اور "سرکنڈوں کے پیچھے" اس موضوع پر اس کی نمائندہ کہانیاں ہیں۔

عموماً یہ بات کہی جاتی ہے کہ منٹو کی طوائف میں عورت اور عورت میں ماں کا روپ ملتا ہے۔ یہ بات درست ہے لیکن سب افسانوں کے لیے نہیں۔ مثلاً محولہ بالا کہانیوں میں اوّل الذکر پانچ کہانیوں میں منٹو طوائف میں عورت کو دیکھتا ہے لیکن لازمی طور پر اس

کے ماں کے روپ کو نہیں۔ ماں کا روپ "ممی" "جانکی" "بڑی لڑکی" "نو بھابائی" اور "ممی" میں ملتا ہے۔ لیکن ہر روپ کی نوعیت الگ ہے۔ "شانتی" اور "سراج" میں زخمی نسائیت کا روپ ہے۔ "سو کینڈل پاور کا بلب" اور "سرکنڈوں کے پیچھے" کے مرکز میں ہیں تو طوائف کے کردار لیکن افسانوں کا تاثر ایسی جذباتی لرزشیں پیدا کرتا ہے جو جبلّت کے تاریک اور پراسرار جنگلوں کی ہواؤں کی پیدا کردہ ہیں۔

منٹو کی حقیقت نگاری طوائف کی تصویر کشی میں اپنے عروج کو پہنچی ہوئی ہے۔ "کالی شلوار" "پہچان" "ہتک" "خوشیا" اور "دس روپے" کو پڑھ کر حیرت ہوتی ہے کہ اپنی افسانہ نگاری کی ابتدائی منزلوں میں ہی اس نے وہ نظر پیدا کر لی تھی جو تنگ و تاریک کھولی میں بیٹھی نکھیائی کی روح کی گہرائیوں میں اتر جاتی ہے۔ طوائف کو اتنی غیر جذباتی اور اتنی دردمندانہ نظر سے دیکھنے والا افسانہ نگار عالمی ادب میں شاید مشکل سے نظر آئے گا۔

عورت طوائف بنتی ہے تو اس کے اندر کی عورت مر نہیں جاتی بلکہ اپنے انسانی تقاضوں اور رویوں کے ساتھ زندہ رہتی ہے۔ طوائف پر اپنے افسانوں میں منٹو کا سروکار یہی رہا ہے کہ قحبہ خانے کی گھنونی فضا میں وہ ان جھلکیوں کو دیکھ لے جو طوائف کی بنیادی انسانیت اور عورت پن کی دلیل ہیں۔ منٹو طوائف کو SENTIMENTALIZE اور IDEALIZE نہیں کرتا۔ وہ اس کی اخلاقی شخصیت کا نقش بٹھانے کے لیے اس سے کوئی بے لوثی اور ایثار نفسی کا کام نہیں کراتا۔ منٹو کے لیے تو طوائف کی اچھائی اور برائی کا پیمانہ اخلاقی تو ہو ہی نہیں سکتا۔ اب وہ اپنی انسانیت ہی سے ہمیں متاثر کر سکتی ہے۔ چنانچہ منٹو طوائف کو اس کی روزمرہ کی زندگی میں اس کی تنہائیوں اور محرومیوں اور اس کی چھوٹی چھوٹی انسانی آرزوؤں کے ساتھ دیکھتا ہے۔ مثلاً سلطانہ کی یہ خواہش ہے کہ محرّم پر وہ کالی شلوار پہنے۔ جب ہم سلطانہ کی اس خواہش سے واقف ہوتے ہیں تو سلطانہ کا پیشہ ہمارے لیے ثانوی اہمیت اختیار کر لیتا ہے۔ وہ اُن ہزاروں اور لاکھوں عورتوں میں سے ایک نظر آتی ہے جن کی زندگی بہت ہی معمولی معمولی خواہشوں اور ضرورتوں سے عبارت ہے۔ سلطانہ کا گھر ریلوے یارڈ کے سامنے تھا اور منٹو نے ریل کی پٹریوں، پھک

پھک کرتے انجن اور شنٹنگ کرتے ڈبوں سے نہایت ہی معنی خیز تشبیہات اخذ کر کے سلطانہ کی بے مقصد زندگی کی تنہائی اور ہولناکی کو ایسے موثر طریقے سے بیان کیا ہے کہ بے ساختہ داد نکل جاتی ہے۔ ایک مثال دیکھئے:

"پھر کبھی کبھی جب وہ گاڑی کے کسی ڈبّے کو جسے انجن نے دھکا دے کر چھوڑ دیا ہو، اکیلے پٹریوں پر چلتا دیکھتی تو اسے اپنا خیال آتا۔ وہ سوچتی کہ اسے بھی کسی نے زندگی کی پٹری پر دھکا دے کر چھوڑ دیا ہے اور وہ خود بخود چلی جا رہی ہے دوسرے لوگ کانٹے بدل رہے ہیں اور وہ چلی جا رہی ہے —— نہ جانے کہاں، پھر ایک روز ایسا آئے گا جب اس دھکے کا زور آہستہ آہستہ ختم ہو جائے گا اور وہ کہیں رُک جائے گی۔ کسی ایسے مقام پر جو اس کا دیکھا بھالا نہ ہوگا۔"

طوائف کی زندگی کے اکیلے پن کا جو احساس منٹو کے اس افسانہ میں اُبھرتا ہے وہ زیادہ شدید اور ہولناک صورت میں "ہتک" میں نظر آتا ہے۔ طوائف پر لکھے گئے افسانوں میں اس اکیلے پن کا بیان کسی اور افسانہ نگار کے یہاں مجھے نظر نہیں آیا۔ دراصل طوائف کو چکلے کی پُررونق راتوں میں دیکھنے کے ہم اس قدر عادی ہیں کہ اس کی زندگی کے بھائیں بھائیں کرتے سناٹوں کو دیکھ نہیں پاتے۔ دہلی میں سلطانہ کا کاروبار جما نہیں۔ گاہک آتے نہیں جو کچھ چھوٹے موٹے زیورات کی پونجی تھی ختم ہو رہی ہے۔ دن پہاڑ اور راتیں اجاڑ بن رہی ہیں۔ منٹو نے سلطانہ کی تنہائی اور کس پرسی کو کچھ اس طرح بیان کیا ہے کہ قاری کے لبوں سے دعا نکل جاتی ہے کہ اے میرے معبود! کچھ کر اس عورت کے لیے۔ گاہک بھیج بے چاری کے لیے!"۔

قاری کے منہ سے دعا اس لیے نکلتی ہے کہ افسانہ کی پوری فضا اور اس کی مرکزی تھیم کا تعلق گہری مذہبیت سے ہے۔ سلطانہ کو کالی شلوار چاہیے محرّم کے لیے۔ سلطانہ کو گہری عقیدت ہے حضرت خواجہ نظام الدین سے۔ خدا بخش فوٹو گرافر جو اسے انبالہ سے دہلی لایا تھا فقیروں کا معتقد ہے۔ کچھ کرتا کراتا نہیں۔ بس دلاسا دیتا رہتا ہے کہ اللہ نے چاہا تو سب اچھا ہو جائے گا"۔ مختصر یہ کہ سلطانہ کے کوٹھے پر اللہ کے نام کا بڑا چلن ہے۔ ضعیف الاعتقادی ڈوبتے کو تنکے

کا سہارا ہے۔ دعا ضرورت مندوں کی ضرورت پوری کرنے کے لیے ہی کی جاتی ہے اور سلطانہ کی سب سے بڑی ضرورت گاہک ہے۔ منٹو کا کمال یہ ہے کہ وہ پورے افسانہ کو ایک ایسی طنزیہ صورت حال میں رنگ دیتا ہے کہ قاری سمجھ نہیں پاتا کہ صحیح کیا ہے اور غلط کیا ہے۔ منٹو ایک بڑے فنکار کی طرح اپنی بات کا آغاز ہی وہاں سے کرتا ہے جہاں پر نام نہاد مروجہ اخلاقیات کے پَر جلنے لگتے ہیں۔ زندگی کے حقائق کا ایسا راست مشاہدہ کہ درشٹا کی آنکھ اور حقیقت کے درمیان نظریات، تصورات اور تعصبات کے پردے حائل نہ ہوں حقیقت نگار تخیل کا بنیادی عمل ہے۔ منٹو اس معاملے میں بے مثال ہے۔

نہ خدا سے کچھ بن پڑتا ہے نہ خدا بخش سے۔ شنکر جو طوائفوں کا مرد ہے آتا ہے تو سلطانہ کی زندگی میں تھوڑی بہت مسرت بھی آتی ہے اور کالی شلوار بھی۔ سلطانہ کے جھوٹے سستے بُندوں کو قیمتی بتا کر اُن کے عوض وہ انوری سے اس کی کالی شلوار لے آتا ہے۔ کوٹھے پر جیسا کہ بابو گوپی ناتھ کہتا ہے دھوکا ہی دھوکا ہے۔ یہاں جو کام دھوکا دھڑی سے ہوتے ہیں خلوصِ نیت سے نہیں ہو پاتے۔

"ہتک" طوائف کے موضوع پر منٹو کا سب سے زیادہ مشہور افسانہ ہے۔ یہ سفاک حقیقت نگاری اور بے پناہ دردمندی کا ایسا امتزاج ہے کہ قاری پتھرائی نظروں سے سوگندھی کی گراوٹ اور غلاظت کو دیکھتا ہے اور اس کی دُردشا پر گہری ہمدردی بھی محسوس کرتا ہے۔ منٹو سوگندھی کی کھولی کی ہر غلیظ تفصیل کو ایسی جزرس معروضیت کے ساتھ بیان کرتا ہے کہ باوجود کراہیت کے قاری کھولی پر نظر گاڑے رہتا ہے کیونکہ منٹو کے بیانیہ میں چیزوں کو شناخت کرنے کا، مانوس میں نامانوسیت کا تحیّر پیدا کرنے کا، حاضراتی لفظوں کے ذریعہ مرقع سازی کرنے کا، اور نادر تشبیہات کے ذریعہ جو کچھ کراہیت انگیز ہے اسے بھی حسین بنائے بغیر فنی سطح پر دلچسپ اور قابلِ قبول بنانے کا تخلیقی جوہر ہے۔

پھر افسانہ کی ساخت بھی بڑی فنکارانہ ہے۔ حیرت ہوتی ہے کہ ایک چھوٹے سے افسانہ میں کتنا مواد بھر دیا گیا ہے۔ پلاٹ کی دروبست بھی نہایت سلیقہ مندانہ ہے۔ ہر چیز موقعہ محل سے بڑی آسانی سے وقوع پذیر ہوتی ہے کہ پلاٹ میں پیچیدگی اور مصنوعی پن

کی بجائے کہانی کی سادگی پیدا ہوتی ہے۔ میونسپل کمیٹی کا داروغۂ صفائی ابھی ابھی گیا تھا، اور سوگندھی خراب شراب کے نشہ میں اپنے بستر پر پڑی ہوئی تھی۔ اس کا سینہ اندر سے تپ رہا تھا اور منہ بدمزہ ہو رہا تھا۔ رات کو دو بجے رام لال دروازہ کھٹکھٹاتا ہے۔ وہ ایک گاہک لایا ہے جو نیچے ٹیکسی میں بیٹھا ہے۔ سوگندھی تیار ہو کر نیچے جاتی ہے۔ جب وہ کار کے قریب پہنچتی ہے تو اندر سے بیٹری کی روشنی اس کے چہرے پر پھیل جاتی ہے۔ ایک آواز آتی ہے "اونہہ" اور ٹیکسی اندھیرے میں غائب ہو جاتی ہے۔ یہ سیٹھ کی "اونہہ" سوگندھی کے دماغ میں ایک طوفان بپا کر دیتی ہے۔ یہ "اونہہ" اس کی ہتک ہے جسے وہ برداشت نہیں کر پاتی۔ قحبگی سے زیادہ ذلیل پیشہ کون سا ہوگا لیکن اس پیشہ میں بھی طوائف "اونہہ" کو برداشت نہیں کر سکتی کیونکہ یہ 'اونہہ' تو اس کے پورے وجود کا انکار ہے۔ اگر وہ طوائف کے قابل بھی نہیں رہی تو جئے گی کیسے۔ قحبگی تو آخری چٹان ہے جس کے بعد خلا ہی خلا ہے۔ لہٰذا سوگندھی کا اندرونی عتاب اور ہیجان اپنی زندگی کا اثبات ہے، زندہ رہنے کا جواز ہے۔ لیکن یہی اس کا المیہ ہے۔ وہ ہاری ہوئی جنگ لڑ رہی ہے۔ پانچ سال کی قحبگی نے ایک پرکشش تندرست لڑکی کو نچڑی ہوئی ولیشیا بنا دیا ہے۔ اتنی جلد بڑھاپا اس کے دروازے پر دستک دینے چلا آیا ہے۔ اپنے اور دوسروں کے متعلق وہ جن فریبوں میں مبتلا تھی وہ سب آن کی آن میں ٹوٹ گئے ہیں۔ جب وہ کھولی میں واپس آتی ہے تو اس کا آخری فریب اور آخری سہارا مادھو جو پونہ میں حوالدار تھا اور سوگندھی کا یار بن کر اس سے پیسے اینٹھتا رہتا تھا کھولی میں آن ٹپکا ہے۔ اب سوگندھی کا فریب ٹوٹ چکا تھا۔ پہلے وہ جان کر انجان بنتی تھی کیونکہ زندگی کے چلچلاتے ریگزار میں یہی سراب تھے جن سے وہ اپنی تشنگی بجھانے کا فریب خود کو دیتی رہتی تھی اب وہ مادھو کو ذلیل کر کے نکال دیتی ہے۔ وہ کوئی فریب کھانا نہیں چاہتی۔ تو کیا وہ حقیقت کی سطح پر جی سکتی ہے۔ کیا وہ اس حقیقت سے آنکھیں چار کر سکتی ہے کہ وہ دوسروں کے لیے قابلِ قبول نہیں رہی۔ مادھو بدصورت، جھوٹا اور دھوکے باز تھا۔ لیکن وہ جذباتی سہارے کے طور پر کام لگتا تھا۔ اب اسے بھی نکال باہر کیا تو وہ بالکل تنہا رہ گئی۔ اس نے چاروں طرف ایک ... ایک

سناٹا دیکھا۔ ایسا سناٹا جو اس نے پہلے کبھی نہیں دیکھا تھا ___ جیسے مسافروں سے لدی ہوئی ریل گاڑی سب اسٹیشنوں پر مسافر اُتار کر اب لوہے کے شیڈ میں بالکل اکیلی کھڑی ہے۔ اس خلاء سے گھبرا کر اس نے اپنے خارش زدہ کتّے کو گود میں اُٹھایا اور ساگوان کے چوڑے پلنگ پر اسے پہلو میں لٹا کر سو گئی۔

"دس روپے" کا آغاز ہی اس جملے سے ہوتا ہے۔ "وہ گلی کے اُس نکڑ پر چھوٹی چھوٹی لڑکیوں کے ساتھ کھیل رہی تھی۔" ایک اور افسانے "شاداں" کا آغاز بھی ایسے ہی جملے سے ہوتا ہے، لیکن مڈل کلاس گھر کے افسانے "شاداں" میں جنس کا کھیل ہے۔ جبکہ "دس روپے" کا مرکزی کردار سریتا ایک کم سِن طوائف ہے لیکن افسانہ میں جنس کا کھیل نہیں۔ مسرتِ حیات کا وہ تجربہ ہے جو جنس سے الگ سیر و تفریح، ہوا کے جھونکوں، ساحل سمندر کی بھیگی ریت اور گیتوں کی گنگناہٹ اور قہقہوں کا زائیدہ ہے۔ سریتا کی عمر زیادہ سے زیادہ پندرہ برس کی ہوگی مگر اس میں بچپنا تیرہ برس کی لڑکیوں کا تھا۔ عورتوں سے ملنا جلنا اُن سے باتیں کرنا اسے بالکل پسند نہیں تھا۔ سارا دن چھوٹی چھوٹی لڑکیوں کے ساتھ اوٹ پٹانگ کھیلوں میں مصروف رہتی۔ منٹو غیر معمولی نفسیاتی ژرف نگاہی سے اس رمز کو اجاگر کرتا ہے کہ قحبگی میں جسم اور جسم کے تقاضے گھِس گھسا کر اپنی چاہت اور شِدّت کھو دیتے ہیں اور زندگی کے دوسرے تقاضے اور دوسرے جذباتی میلانات، مثلاً بچّوں کے ساتھ کھیلنا، موٹر میں سیر و تفریح کرنا، یا گھر سنبھالنا (شاردا) یا لذیذ سجے سجائے کھانے تیار کرنا (بری لڑکی)، یا اپنے بچّے کے لیے زندگی وقف کر دینا (نو بھا بائی) اپنا وجود اور اپنی طاقت منواتے ہیں۔ سریتا کو منٹو نے بالکل الّڑھ اور معصوم لڑکی نہیں بتایا۔ آخر وہ زندگی کے راز جان چکی ہے۔ لیکن سریتا کی زندگی کے تشکیلی دور میں ہی کبھی نہ جڑنے والی ثنویت پیدا ہو گئی ہے۔ وہ بچّوں کے بیچ کد کڑے لگاتی ہے تو بالکل بھول جاتی ہے کہ وہ ایک کم سِن قحبہ ہے لیکن قحبگی کے معاملہ میں بھی وہ ایسی الّڑھ تھی کہ نہیں جانتی تھی کہ وہ کیا کر رہی ہے۔ لوگوں کے ساتھ ہوٹل میں یا باہر اندھیرے مقاموں پر جانے کو وہ تفریح سمجھتی تھی۔ وہ سمجھتی تھی کہ شاید دوسری لڑکیوں کے ساتھ بھی ایسا ہی ہوتا ہوگا۔ منٹو یہ بھی بتاتا ہے کہ سریتا کا دل و دماغ ہر قسم کے فکر و تردد سے آزاد تھا۔ یہ بھی گویا اس کی عمر کا تقاضا تھا۔ اسے سیٹھ لوگوں سے اتنی دلچسپی نہیں تھی جتنی ان کی موٹر سے۔ موٹر کی سواری اسے بہت پسند تھی۔ بند کمروں میں سیٹھ جب شراب پینا شروع کر دیں تو اس کا دم گھٹنے لگتا۔ جب موٹر فراٹے بھرتی کھلی کھلی سڑکوں پر چلتی اور اس کے منہ پر ہوا کے طمانچے پڑتے تو اس کے دل میں ایک ناقابلِ بیان مسرت اُبلنا شروع ہو جاتی۔ آپ دیکھیں گے کہ وفورِ حیات کے جذبات جو اس عمر میں طغیانی پہ ہوتے ہیں یہاں محض جنس کے چہ بچہ میں نہیں بہتے بلکہ جنس سے ماوراء زیادہ آزاد اور کشادہ فضاؤں میں اڑنا چاہتے ہیں۔ طوائف میں منٹو ہمیشہ عورت کے مختلف روپ دیکھتا ہے۔ سریتا میں یہ روپ غربت کے باوجود زندگی سے لبریز ایک الّڑھ لڑکی کا ہے۔ اس کے چمکدار پانیوں پر ابھی قحبگی کے سائے گہرے اور طویل نہیں ہوئے ہیں۔ جنس وفورِ حیات کا ایک جزو بن جاتی ہے لیکن دوسرے جذبات پر حاوی نہیں ہوتی۔ جنس کا تجربہ سریتا کے لیے ناخوشگوار نہیں ہے۔ اس میں وہ اداسی نہیں ہے جو کتاب کا خلاصہ کی بملا میں ہے جس کے لیے جنس باپ کے روپ میں تعلق حرمین کا ہولناک تجربہ ثابت ہوئی ہے۔ سریتا میں وہ تلخی نہیں جو "شانتی" اور "سراج" میں ہے جو محبت کو دھوکا دینے سے دونوں کی زندگی میں پیدا ہوئی ہے۔ منٹو سریتا میں اداسی اور پژمردگی، تلخی اور بیزاری نہیں دکھاتا کیونکہ کم سِن لڑکی میں قحبگی زندگی کی طغیان ساماں موج کی ایک کروٹ بن گئی ہے۔ دراصل مشاہدۂ حیات کی یہی رمز شناسیاں ہیں جن کے سبب منٹو کے کردار بے انتہا گہرائی، رنگا رنگی اور انفرادیت کے حامل نظر آتے ہیں۔

سریتا تین نوجوانوں کے ساتھ کار میں جاتی ہے۔ اب جو کچھ لطف ہے وہ ڈرائیونگ کا ہے، رفتار کا ہے جس کا اپنا ایک نشہ ہوتا ہے۔ خنک ہوا کے تھپیڑوں کا ہے۔ سیر و تفریح کا ہے۔ تینوں نوجوان بھی ہنسی اور کھلواڑ میں اتنے مشغول ہو جاتے ہیں کہ لڑکی کی قربت کے باوجود جنس کو بھول جاتے ہیں۔ جب موٹر سریتا کو اس کے گھر کی سڑک پر اُتارتی ہے تو سریتا دس روپے کا نوٹ لوٹا دیتی ہے جو اُسے دیا گیا تھا۔ روپے کس بات کے کچھ ہوا ہی نہیں۔

"پہچان" میں تین نوجوان خراب وہسکی پی کر جس سے اُن کا موڈ کِرکرا ہو گیا ہے عورت

کی تلاش میں نکلتے ہیں۔ تانگے والا انھیں پُرپیچ گلیوں اور اندھیری کھولیوں میں لے جاتا ہے جہاں ایک سے ایک بدنما اور کراہت انگیز مکھیائی کو دیکھ کر اُن کی طبیعت منغض ہوجاتی ہے۔ یہ افسانہ حقیقت نگاری کی اس قسم کا بہت ہی عمدہ نمونہ ہے جو گھنونی اور غلیظ زندگی کی عکاسی کرتی ہے۔ یہاں آرٹ کا چیلنج زندگی کی گھنونی حقیقت کو آرٹ کی حقیقت میں تبدیل کرنے کا رہا ہے۔ حقیقت بدصورت اور غلیظ ہی رہتی ہے لیکن اس کی پیش کش میں افسانہ نگار جس چوکسائی، جزئیات نگاری، فضابندی، مشاہدے کی تیزی اور مرقع سازی سے کام لیتا ہے وہ فنکارانہ مسرت کا ایسا سرچشمہ ثابت ہوتا ہے کہ اس کی دھند میں حقیقت سے آنکھیں چار کی جاسکتی ہیں۔ یہ افسانہ مرقع سازی کا نادر نمونہ ہے۔ ہر تصویر کا رنگ اور روپ الگ ہے۔ افسانہ نگار مختلف کسبیوں کو ان تین نوجوانوں کی نظر سے دیکھ رہا ہے۔ ان نوجوانوں کی اپنی پسند اور ناپسند ہے۔ افسانہ نگار کی آزمائش اس بات میں رہی ہے کہ وہ جذباتیت اور طنز سے اپنی نظر کی معروضیت کو بچائے رکھے اور منٹو اس میں کامیاب ہوتا ہے۔ طوائفوں سے ہمدردی منٹو کی نظر کو اتنی غمناک نہیں کرتی کہ وہ تاریک کھولیوں میں پڑی ہوئی بدصورتی اور گندگی کو دیکھ نہ سکے۔ وہ اسے دیکھتا ہے نفرت اور کراہیت محسوس کیے بغیر، پتھریلی نظر سے، اور نظر پتھریلی نہ ہو تو مصوّر تصویروں میں رنگ کیسے بھرے گا۔ کوئی اور افسانہ نگار ہوتا تو ایسی صفات کا استعمال کرتا جو نفرت پیدا کرتیں یا تحقیر کرتیں، مذاق اڑاتیں یا افسانہ نگار طنز کرتا، کراہت پیدا کرتا، جذباتی بنتا، قلم خون کے آنسو روتا، انسانی وجود کی پستی اور گندگی کا احساس دلاتا۔ منٹو جذباتی روّیوں کی ان خندقوں میں نہیں گرتا کیونکہ وہ منجھا ہوا فنکار ہے اور اس کی حقیقت نگاری نظر کی معروضیت اور سنگینی کا ایسا شعور رکھتی ہے جو فنکاری کی کڑی آزمائشوں سے گزرنے کے بعد ہی حاصل ہوتا ہے۔

"خوشیا" طوائف نہیں بلکہ طوائف کے ایک دلال کی کہانی ہے جس کا نام خوشیا ہے۔ یہ افسانہ نفسیاتی حقیقت نگاری کا بہت ہی اچھا نمونہ ہے۔ کالے تمباکو والا پان چباتے ہوئے خوشیا سنگین چبوترے پر بیٹھا سوچ رہا تھا۔ سوچنے اور پان چبانے

دونوں کا عمل ساتھ ساتھ چلتا ہے اور دونوں کو منٹو بڑے جزرس طریقے سے بیان کرتا ہے۔ بات صرف اتنی تھی کہ خوشیا نے کانتا کے دروازے پر دستک دی۔ اندر سے آواز آئی کون ہے؟" جواب ملا "میں خوشیا" دروازہ کھلا، خوشیا اندر داخل ہوا۔ جب دروازہ اندر سے بند ہوا تو خوشیا نے مڑکر دیکھا کہ کانتا لگ بھگ برہنہ تھی۔ وہ نہانے جارہی تھی۔ خوشیا اسی واقعہ کے متعلق سوچ رہا تھا۔ کانتا کی اس حرکت سے خوشیا کے مردانہ وقار کو سخت صدمہ پہنچا تھا۔ وہ محسوس کر رہا تھا جیسے اس کا اپمان ہوا ہے۔ وہ دلال ہوا تو کیا ہوا، تھا تو مرد۔ عورت طوائف بنتی ہے تو اس کا مطلب یہ نہیں کہ عورت عورت نہیں رہی۔ طوائف کو بھی بہت برا لگتا ہے جب اس سے ایسا سلوک کیا جاتا ہے جو عورت کی مان مریادا کے خلاف ہو۔ خوشیا مرد تھا اور وہ چاہتا تھا کہ عورتیں خواہ شریف ہوں یا بازاری اس کو مرد ہی سمجھیں گی اور اس کے اور اپنے درمیان وہ پردہ قائم رکھیں گی جو ایک مدّت سے چلا آرہا ہے۔ منٹو کی ایک بڑی خوبی یہ ہے کہ وہ حد درجہ گرے پڑے انسانوں میں بھی انسانیت کی خوبو تلاش کرلیتا ہے۔ ہم سمجھتے ہیں کہ عزت نفس شرفا یا برگزیدہ لوگوں کے پاس ہی ہوتی ہے۔ منٹو اسے انسانی سرشت کا حصّہ سمجھتا ہے۔ خاطر نشان رہے کہ منٹو کا سروکار اتنا کسی اخلاقی نکتہ کو متعین کرنا نہیں ہوتا جتنا کہ فطرتِ انسانی کے مضمرات کو سمجھنا ہوتا ہے۔ اخلاقی نقطۂ نظر تو بداخلاقوں یا اخلاق سے گرے ہوؤں میں کوئی انسانی عنصر دیکھنا گوارا ہی نہیں کرتا۔ مثلاً ہمیں یہ خوش فہمی بہت راس آتی ہے کہ نوکروں کے جنسی جذبات ہوتے ہی نہیں یا ہوتے ہیں تو مالکوں جیسے نہیں ہوتے۔ بے حسی تو ہمیں یہی سکھاتی ہے کہ جانوروں کو ایذا نہیں پہنچتی یا نچلے طبقے کے یا دوسرے رنگ کے لوگوں کے دلوں میں دکھ یا تکلیف کا سوفار اتر جائے تب بھی چونکہ ان کی موٹی کھال ہے انھیں وہ ایذا نہیں ہوتی جو سوئی لگنے سے ہمیں ہوتی ہے۔ حقیقت نگاری کا سب سے بڑا کارنامہ یہی ہے کہ وہ ہمارے فریبوں کا پردہ چاک کرتی ہے۔ منٹو کے افسانے گرے پڑے لوگوں میں بھی انسانیت کی ایسی جھلک دکھاتے ہیں کہ ہم ششدر رہ جاتے ہیں۔ آخر خوشیا مرد تھا۔ کیا کانتا یہ سمجھتی تھی کہ عورت کا جادو اس پر نہیں چلتا۔ وہ اتنا برفیلا ہے کہ بدن کے شعلہ کی آنچ

اس کے لیے کوئی معنی نہیں رکھتی۔ کیا وہ دیوار پر آویزاں تصویر ہے، پتھر کی مورت ہے، بے جان اور بے حس، محض ایک شئے۔ نہیں! وہ بھرا پرا آدمی ہے۔ وہ ایک زندہ وجود ہے۔ منٹو نے بہت خوبصورت طریقے سے بتایا ہے کہ خوشیا کو اس بات کا شعور ہے تا کہ وہ غیر شعوری طور پر کانتا کے برہنہ جسم کے اثرات کیسے قبول کر رہا تھا۔ لیکن کانتا اس سے واقف نہیں تھی۔ خوشیا سمجھتا تھا کہ کانتا تو اسے بس خوشیا ہی سمجھ رہی ہے جو اس کے پاس آنے والے مردوں کی مانند اس کا گاہک نہیں۔ محض دلال ہے۔ گاہک تو مرد ہوتا ہے، اور دلال؟ — اس میں بھلا مرد جیسی بات کہاں۔ شاید نامرد ہی ہوتے ہوں۔ اپنے متعلق کانتا کے اس خیال کو غلط ثابت کرنا ضروری ہے، ورنہ وہ خود کو کانتا کی نظر سے ہی ایک بے جان مورت کی طرح دیکھتا رہے گا۔ ایک ایسی شئے جس کی کوئی وقعت نہیں۔ کانتا کے سبب خود اپنی نظروں میں جو اس کا وقار منہدم ہو گیا ہے اس کا دوبارہ بحال کرنا ضروری ہے۔ یہ کام لڑ جھگڑ کر اپنی بات منوا کر نہیں کیا جا سکتا۔ کانتا اس کی باتوں پر ہنس دے گی۔ اس کا ایک ہی طریقہ ہے کہ وہ ان مردوں کی طرح جو کانتا کے پاس آتے ہیں پُر وقار طریقے پر جائے۔ وہ یہی کرتا ہے۔ ٹیکسی لے کر کانتا کے کوٹھے پر جاتا ہے، ایک آدمی کے ذریعہ بات پہلے سے طے ہو چکی ہے، کانتا نیچے آتی ہے، خوشیا کو دیکھ کر بھونچکا رہ جاتی ہے اور خوشیا اسے ٹیکسی میں بٹھا کر جوہو کی طرف لے جاتا ہے۔ اس کے بعد خوشیا پھر اس چبوترے پر نظر نہیں آتا۔ جس کے صاف معنی ہیں کہ جو نئی انا اس میں پیدا ہوئی ہے شاید اسے وہ پھر ایسے پیشہ میں غارت کرنا نہیں چاہتا جہاں آدمی آدمی نہ رہے۔ محض ایک شئے بن جائے۔

"جانکی" میں عورت کی ممتا کا روپ خدمت گزاری اور ایثار نفسی کی شکل میں سامنے آتا ہے۔ جانکی پیشہ ور طوائف نہیں ہے۔ ممکن ہے پشاور میں رہی ہو لیکن وہاں بھی وہ عزیز صاحب کی منظورِ نظر تھی جنھوں نے اسے بمبئی فلموں میں کام تلاش کرنے کے لیے بھیجا ہے۔ یہاں بھی وہ عزیز کی صحت کے لیے فکر مند رہتی ہے، اور بے چینی سے اس کے خطوط کا انتظار کرتی ہے۔ لیکن عزیز سے لگاؤ اسے بمبئی میں سعید سے جسمانی

رشتہ قائم کرنے میں مزاحم نہیں ہوتا۔ جب وہ سعید کے قریب آتی ہے تو اس کی بھی خدمت کرتی ہے۔ بیماری میں تیمارداری کرتی ہے اور اس کا ہر حکم بجا لاتی ہے۔ عزیز پشاور سے آتا ہے لیکن جب جانکی کو سعید کی طرف مائل دیکھتا ہے تو ناراض ہو کر چلا جاتا ہے حالانکہ عزیز کے لیے جانکی کی محبت میں کوئی کمی نہیں آئی۔ سعید بے حد خود غرض آدمی ہے۔ اس کے بلاوے پر باوجود اس کے کہ جانکی کو سخت بخار تھا پونہ سے بمبئی آتی ہے لیکن چونکہ فوراً نہیں آ سکی اس لیے غصہ میں اسے وہ کھڑے کھڑے باہر نکال دیتا ہے۔ اس کا بخار نمونیا میں بدل جاتا ہے اور اسپتال میں اس کی حالت خراب ہو جاتی ہے۔ نرائن جس سے جانکی بہت چڑتی تھی اسے اسپتال سے گھر لے آتا ہے اور کہیں نہ کہیں سے پنسلین کے انجکشن جو اس وقت نئے ایجاد ہوئے تھے اور اس لیے نایاب تھے چرا لاتا ہے اور راتیں جاگ جاگ کر باقاعدگی سے لگاتا ہے۔ جانکی اچھی ہو جاتی ہے اور نرائن کی بھی ہو جاتی ہے۔

باوجود اس کے کہ جانکی کے بعض حصے بہت اچھے اور دلچسپ ہیں، افسانہ ڈرامائیت، منصوبہ بندی اور جذباتیت کا شکار ہو گیا ہے۔ سعید سے محبت، نرائن سے نفرت، سعید کا جانکی کو ٹھکرانا۔ نرائن کا تیمارداری کرنا ایسے ڈرامائی تضادات ہیں جو منصوبہ بند ڈیزائن کو ظاہر کرتے ہیں۔ اس میں وہ سہجتا نہیں جو اعلیٰ آرٹ کی پہلی پہچان ہے۔

اس کے برعکس "بری لڑکی" منصوبہ بندی کے باوجود آرٹ کی سادگی اور سہجتا پیدا کر پایا ہے۔ یہ ننھی منی سی بری لڑکی گیان اور کفایت کے فلیٹ میں بہار کے ایک جھونکے کی مانند آتی ہے اور چلی جاتی ہے اور دلچسپ بات یہ ہے کہ وہ ان کے یہاں چار پانچ روز رہتی ہے اور وہ اس کے نام سے بھی واقف نہیں ہو پاتے کیونکہ دونوں کسبِ معاش کی ایسی تگ و دو میں پھنسے ہوتے ہیں کہ صبح جاتے ہیں تو شام کو آتے ہیں اور کبھی کبھی رات رات بھر غائب رہتے ہیں۔ بری لڑکی بہت اچھا ناشتہ تیار کرتی ہے۔ مچھلی تلتی ہے چیزیں صاف ستھری ٹھکانے سے رکھتی ہے۔ تینوں نوکر اس کی موجودگی سے اتنے خوش ہیں کہ بشیر نے تو وطن جانے کا ارادہ تک ملتوی کر دیا ہے۔ "بری لڑکی" جانکی کی طرح خدمت گزاری، ایثار یا ممتا کی نہیں بلکہ نسائیت کی علامت ہے جس میں حسن

کے ساتھ ساتھ ایروز کی طاقت کی وہ جلوہ گری ہے کہ اس کا نرم و نازک ریشمی لمس پاتے ہی ہر چیز میں ایک نکھار پیدا ہو جاتا ہے۔

ممتا کے جذبہ کا بھرپور اثر آفریں اظہار "فوبھا بائی" میں ہوا ہے جو دراصل شوبھا بائی کا بگڑا تلفظ ہے کیونکہ زبان کے کسی نقص کے سبب س اور ش کی آواز اس کے منہ میں ف کی آواز میں بدل جاتی ہے۔ شوبھا بائی معمولی شکل و صورت کی عورت ہے جس کے ہونٹوں پر زخم کا اور پیٹ پر ایک بڑے آپریشن کا نشان ہے۔ اسی آپریشن کے سبب اسے مارفیا کے انجکشن لینے کی عادت پڑ گئی ہے۔ وہ بہت سے بے تکے شعر اپنے کہہ کر سناتی ہے شعر سنانے کا اسے خبط ہے جو اس کی زبانی بہت مضحکہ خیز معلوم ہوتے ہیں کیونکہ وہ لفظوں میں شین کی جگہ فے کی آواز نکالتی ہے۔ پورا افسانہ ناقص تلفظات کی ظرافت کی شگفتگی لیے ہوئے ہے۔ شوبھا بائی دراصل ایک مسلمان طوائف ہے جس کا جے پور میں ایک لڑکا ہے۔ وہ ہر مہینہ اسے دو سو روپے بھیجتی ہے اور جب مہینوں کے وقفہ سے اس سے ملنے جاتی ہے تو جے پور میں گاڑی سے اترتے ہی برقعہ پہن لیتی ہے۔ شوبھا بائی کو منٹو نے بہت ہی معمولی عورت کی صورت پیش کیا ہے تاکہ اس میں ممتا کا جذبہ کوئی غیر معمولی اہمیت اختیار نہ کر لے۔ شوبھا بائی کے اندر دو عورتیں زندہ ہیں، ایک ماں اور ایک طوائف۔ یکایک جے پور میں شوبھا بائی کا بیٹا مر جاتا ہے۔ جے پور سے اس کا خط آتا ہے "میری اندھیری زندگی میں صرف ایک دیا تھا وہ کل خدا نے بجھا دیا ــــ بھلا ہو اس کا" بیٹا نہ رہا تو شوبھا بائی کے اندر کی ماں مر گئی۔ وہ طوائف بنی تھی بیٹے کے لیے اپنے اندر کی ماں کو زندہ رکھنے کے لیے۔ ماں مر گئی تو طوائف بھی مر گئی۔ وہ ہڈیوں کا ڈھانچہ رہ گئی۔ آنکھیں اندر کو دھنسی ہوئیں۔ بال پریشان اور گرد آلود۔ مارفیا کے انجکشن کے لیے پانچ روپے کی بھیک مانگتی پھرتی تھی۔

"فوبھا بائی"، منٹو کی بہت ہی پر تاثیر کہانی ہے۔ یہاں وہ طوائف کے وجود کے المیہ کو بہت ہی دردمندانہ نظروں سے دیکھتا ہے۔

ان کہانیوں کے علاوہ طوائف پر دوسری جو کہانیاں ہیں ان میں ممتا کی تفہیم نہیں بلکہ

دوسرے نفسیاتی نکتے ہیں مثلاً "شانتی" ایک ایسی کشمیری لڑکی کی کہانی ہے جسے اس کے چاہنے والے نے دھوکا دیا ہے اور وہ نہایت تلخی کے عالم میں بمبئی میں آکر پیشہ کرتی ہے لیکن پیشہ میں تو کیا خود اپنی ذات میں بھی اسے دلچسپی نہیں ہے۔ لپ سٹک لگانے اور ساڑھی پہننے میں بھی بدسلیقی اور بے پروائی جھلکتی ہے۔ کام جتنی کاروباری بات کرتی ہے۔ محبت و جنس کی بالکل قائل نہیں۔ اس معاملہ میں دل اس کا برف ہے۔ اگر طوائف میں بھی عورت زندہ نہیں تو وہ قابلِ رحم ہے۔ ایسا لگتا ہے کہ شانتی کو کوئی ایسا صدمہ پہنچا ہے کہ اس کے اندر کی عورت اور عورت کا بدن اور بدن کے تقاضے اور عورت کے جذبات سب برف بن چکے ہیں۔ سوال یہ ہے کہ اس برف کو کیسے پگھلایا جائے۔ اس کے اندر کی مری ہوئی عورت اور اس کے سرد جسم کو کیسے زندہ کیا جائے۔ یہ کام مقبول کرتا ہے۔ اسے تھپڑ مار کر، اسے دوسرا شاک پہنچا کر، کیونکہ خالی زندگی کے سناٹوں میں تھپڑ کی آواز ہی گونج سکتی ہے، تشدد ہی جمود کو توڑتا ہے اور رفاقت کا سورج ہی جمی ہوئی برف کو پگھلاتا ہے۔ طوائف کا کینچلا اتار کر جب ایک نئی عورت شانتی میں پیدا ہوتی ہے تو مقبول اپنی اس تخلیق کو ہمیشہ کے لیے اپنا لیتا ہے۔

شانتی ہی کی، بالطبع سراج بھی ایک بڑے صدمے سے گذری ہے۔ اس صدمے نے اس میں ایسی نفسیاتی گرہ لگا دی ہے کہ جب تک وہ کھلتی نہیں سراج اپنے آپ میں بند، بالکل چڑچڑی، غصیلی، ویران ویران چہرے کے سگریٹ پیا کرتی ہے۔ منٹو لکھتا ہے "مگر یہ ویرانی کیا تھی؟ ــ کیوں تھی؟ ــ بعض اوقات ایسا ہی ہوتا ہے کہ آبادیاں ہی ویرانوں کا باعث ہوتی ہیں ــ کیا وہ اسی قسم کی کوئی آبادی تھی جو شروع ہونے کے بعد کسی حملہ آور کے باعث ادھوری رہ گئی تھی اور آہستہ آہستہ اس کی دیواریں جو ابھی گز بھر بھی اوپر نہیں اٹھی تھیں کھنڈر بن گئی تھیں۔" ایک جگہ منٹو سراج کو ایک ایسی صراحی سے تشبیہ دیتا ہے جس میں اس کے حجم سے زیادہ پانی ملی شراب بھرنے کی کوشش کی گئی ہو۔ سراج میں تلخی تھی وہی جو تیز و تند شراب کی ہوتی ہے مگر ایسا لگتا تھا کسی دھوکے باز نے اس میں پانی ملا دیا ہے۔"

سراج اپنے دلال ڈھونڈو کو لے کر لاہور جاتی ہے۔ وہاں برقعہ اوڑھے دن رات وہ گلیوں میں کسی کو تلاش کرتی پھرتی ہے۔ آخر ایک دن ایک آدمی کی طرف اشارہ کر کے ڈھونڈو کو کہتی ہے اسے لے آئے۔ ڈھونڈو اسے نئی لڑکی کی لالچ دے کر لے آتا ہے۔ سراج کمرے میں اس کا گریبان پکڑ لیتی ہے۔ یہی وہ مرد تھا جس سے سراج نے محبت کی تھی۔ گھر بار چھوڑ کر اس کے ساتھ بھاگ کھڑی ہوئی تھی اور وہ اسے چھوڑ کر چلا گیا تھا۔ جو بدن اس نے اس کے لیے بچا کر رکھا تھا اسے وہ رات کو اس کے سپرد کر دیتی ہے۔ اور صبح جب وہ سو رہا ہوتا ہے اس پر اپنا برقعہ ڈال کر ڈھونڈو کے ساتھ بمبئی کے لیے روانہ ہو جاتی ہے۔

"شاردا" بھی بے حد اچھی کہانی ہے۔ واقعات ایسی سلیقہ مندی سے ترتیب دیئے گئے ہیں کہ تفہیم کی معنوی تہہ داریاں ایک کے بعد ایک بے نقاب ہوتی جاتی ہیں۔ شاردا ایک بچّے کی ماں ہے جو جے پور سے بمبئی اپنی چھوٹی بہن شکنتلا کو لینے آئی ہے تاکہ جے پور میں اس کی شادی کر دے۔ شاردا کا شوہر اور شکنتلا کا باپ دونوں نالائق اور نکمّے ثابت ہوتے ہیں۔ شاردا اس پیشہ میں آنا نہیں چاہتی اور شکنتلا کو بچانا چاہتی ہے۔ لیکن نذیر جب اس سے ملتا ہے تو اس کے جسمانی خلوص سے بہت محظوظ ہوتا ہے۔ شاردا کے دل میں بھی اس کے لیے محبت پیدا ہوتی ہے۔ گویا شاردا کے اندر رہی ہوئی عورت ایک ماں، ایک بہن، ایک محبوبہ کا روپ رکھتی ہے۔ نذیر دن بہ دن اس کا گرویدہ ہوتا جاتا ہے۔ نذیر کی بیوی جب پاکستان چلی جاتی ہے تو شاردا جے پور سے آ کر فلیٹ میں رہنے لگتی ہے۔ اب وہ بیوی اور گرہستن بن جاتی ہے اور یہیں سے افسانہ پلٹا کھاتا ہے۔ شاردا نذیر کا سوئیٹر بنتی ہے، سوڈے منگوا کر رکھتی ہے، شیو کا سامان میز پر رکھتی ہے، پانی گرم کرا کے اسے دیتی ہے، گھر کی صفائی کرتی ہے، خود جھاڑو دیتی ہے۔ اور نذیر وہ غلیظ ہوٹل یاد کرتا ہے جہاں وہ شاردا سے مل کر خوش رہا کرتا تھا۔ وہاں شاردا کا بچّہ اس کے ساتھ ہوتا جسے وہ کھِلایا کرتا تھا۔ اب وہ نہیں تھا تو شاردا نامکمل لگتی تھی۔ وہ بدل بھی گئی تھی۔ بہت بولتی تھی۔ بے معنی باتیں کیا کرتی۔ پہلے نذیر کو گناہ کا احساس نہیں ہوتا تھا۔ اب وہ محسوس کرتا تھا کہ

اپنی بیوی سے بے وفائی کر رہا ہے۔ اِدھر شاردا سے وہ اُکتا گیا تھا۔ لیکن اس سے کہہ نہیں سکتا تھا۔ کیا اسے لگاؤ نہیں رہا تھا یا شاردا میں وہ پہلی سی بات نہیں رہی، یہ عورت میری دوسری بیوی کیوں بن گئی ہے۔ نذیر کو خود سے نفرت ہونے لگی۔ بالآخر وہ شاردا سے دل کی بات کہتا ہے اور شاردا چلی جاتی ہے لیکن تپائی پر اس کی پسندیدہ سگریٹوں کا ڈبہ خرید کر رکھ جاتی ہے جو اس کی محبت کی نشانی ہے۔ شاردا ماں، بہن، داشتہ اور بیوی کا رول نباہتی ہے۔ اس میں کوئی کھوٹ نہیں۔ سب رول جھرنوں کی مانند ایک دریا بنتے ہیں جو اس کی نسائیت کا نکھرا پانی ہے۔ لیکن مرد کو عادت ہے عورت کو ایک ہی رول میں دیکھنے کی۔ وہ خوگر ہوتا ہے اُن فضاؤں کا جن میں وہ رول ادا کیا جاتا ہے۔ طوائف کوٹھے اور غلیظ کمرے میں ہی طوائف ہوتی ہے۔ گھر میں وہ گھریلو اور گرہستن بن جاتی ہے اور اس کی شخصیت کے نقص، اس کا باتونی پن اس کی بے وقوفی ظاہر ہو جاتی ہے۔ آپ دیکھیں گے کہ نذیر کا کردار ایک بے وفا شوہر، ایک شوقین مزاج نوجوان، ایک احساسِ گناہ میں مبتلا آدمی، خود بیزاری، خود سے نفرت، بوریت اور اکتاہٹ میں بٹا ہوا ہے جب کہ شاردا کے کردار میں سالمیت ہے۔ وہ مکمل عورت ہے بطور ایک ماں، ایک بہن، سیج کی بیسوا اور گھر کی گرہستن کے روپ میں۔ اسے بے وفائی اور گناہ کا کوئی احساس نہیں۔ باوجود اس کے کہ اس کی شخصیت معمولی ہے وہ ایک بھری پری سالم عورت ہے۔ منٹو بظاہر سیدھے سادے افسانوں میں بھی ایسے ایسے نکتے پیدا کرتا ہے کہ آدمی حیران رہ جاتا ہے۔

"سو کینڈل پاور کا بلب" لاجواب کہانی ہے۔ ایک جدید بھرے پرے شہر میں دلال گاہک کو ایک ایسی عمارت کے قریب جو بن رہی ہے ایک ایسی کھولی میں لے جاتا ہے جہاں سو کینڈل پاور کے بلب کی روشنی میں ایک عورت سو رہی ہے۔ دلال عورت کو اٹھاتا ہے تو وہ کہتی ہے "مجھے سونے دو۔ خدا کے لیے مجھ پر رحم کرو۔ میں کتنے دنوں سے جاگ رہی ہوں۔" مشکل سے یہ عورت جب اُٹھ کر آتی ہے اور تانگے میں بیٹھتی ہے تو گاہک اسے دیکھتا ہے۔ وہ سر سے پیر تک اُجاڑ تھی۔ اس کے پپوٹے سوجے ہوئے تھے۔ آنکھیں جھکی ہوئی تھیں۔ اس کا اوپر کا دھڑ بھی سارا کا سارا خمیدہ تھا جیسے وہ ایک ایسی عمارت

ہے جو پل بھر میں گر جائے گی۔ اب گاہک کی نظر میں یہ دلال جو بہت عاجزی کرتا تھا، عورت کے پیر دبا دبا کر اسے سمجھاتا تھا، پھر سختی کرنے کی دھمکی دیتا تھا، ایسا موذی جانور نظر آتا ہے کہ اسے دیکھ کر اس کا سر کچل دینے کا جی چاہتا ہے۔ اس چھوٹی سی کوٹھڑی میں جس میں سوائے چند برتنوں کے کچھ نہیں سو کینڈل پاور کا بلب اور اس کی تیز روشنی۔ یہ پوری فضا ایک خاموش اذیت کی ہے۔ دلال نہ جانے کب سے عورت کے لیے سوہانِ روح بنا ہوا ہے اور یہ عورت نہ جانے کب سے نہیں سوئی۔ جب سے آئی ہے تب سے نہیں سوئی۔

دوسرے روز جب دوست کو وہ قصہ سنا رہا ہے وہ اس جگہ پر جاتا ہے۔ تیز روشنی میں فرش پر ایک عورت چٹائی پر لیٹی تھی۔ اس نے اسے غور سے دیکھا۔ سو رہی تھی۔ منہ پر دوپٹہ تھا۔ اس کا سینہ سانس کے اتار چڑھاؤ سے ہل رہا تھا۔ اس عورت سے کچھ دور ننگے فرش پر ایک آدمی پڑا تھا جس کا سر پاش پاش تھا ـــ پاس ہی خون آلود اینٹ پڑی تھی۔

نیند اس افسانہ میں ہر چیز پر، حتیٰ کہ زندگی اور موت پر بھی غالب ہے۔ گویا چھینی ہوئی نیند ایسی طاقت بن جاتی ہے جس کے سامنے ہر کوئی بے بس ہوتا ہے۔ یہ عورت سونا چاہتی تھی اس لیے دلال کا سر کچل ڈالا اور اس کی لاش کے قریب ہی سو گئی۔ یہ عجیب و غریب افسانہ طوائف کو مرکز میں رکھ کر حیاتیاتی وجود کی بنیادی جبلتوں، ان کی تسکین، ان کی محرومی اور ان کے بپھراؤ کی کہانی سناتا ہے۔ جسم فروش کے جسم کے بھی اپنے تقاضے ہیں جسم فروش کا جسم بھی انسانی سلوک چاہتا ہے۔ نیند سے محروم عورت کی سونے کی خواہش اتنی شدید اور طاقتور ہے کہ آدمی کا سر کچل کر وہ اس طرح سو جاتی ہے جیسے ہم مچھر یا کھٹمل (جو خون چوسنے والے جانور ہیں) مار کر خراٹے لینے لگتے ہیں۔

"سرکنڈوں کے پیچھے" دوسرا ایک ایسا افسانہ ہے جو طوائف کو مرکز میں رکھ کر انسان کے شوریدہ سر جذبات کی ہولناکیوں کی کہانی سناتا ہے۔ یہاں یہ جذبہ حسد کا ہے جو اپنے مزاج میں ہمیشہ قاتلانہ رہا ہے۔ حسد یہاں "ہلاکت" کے روپ میں آتا ہے جو موت کی علامت ہے۔ حسد کی ضد معصومیت ہے جس کے سفید دامن پر شک اور شبہ کا غبار تک نہیں ہوتا۔

معصومیت کی علامت نواب کا کردار ہے جو اپنی ماں کے ساتھ پشاور کے علاقہ میں ایک کچی سڑک سے ملحقہ سرکنڈوں کے پیچھے ایک چھوٹے سے مکان میں رہتی ہے۔ نواب کے پاس پانچ چھ اچھے دولت مند گاہک مستقل آتے تھے۔ نواب کو اس پیشہ سے نفرت نہیں تھی کیونکہ وہ آبادی سے اتنی دور تھی کہ اسے صحیح ازدواجی زندگی کا پتہ نہیں تھا۔ وہ سمجھتی تھی کہ تمام لڑکیوں کی جوانی کا آغاز اسی طرح ہوتا ہے۔ یوں تو وہ قطعاً فاحشہ عورت تھی لیکن اسے اس امر کا بالکل احساس نہ تھا کہ وہ گناہ کی زندگی بسر کر رہی ہے۔ اس کے وہاں ہیبت خان آتا ہے اور اس کا گرویدہ ہو جاتا ہے۔ وہ خوب پیسے دے کر دوسرے گاہکوں کا آنا منع کر دیتا ہے۔ لیکن جب رات کو سڑک پر سے لاری گزرتی ہے تو وہ نواب کے ساتھ لیٹے لیٹے چونک پڑتا ہے۔ دراصل ہیبت خان کو ہلاکت یعنی شاہینہ ہی کا ڈر ہے۔ شاہینہ ایک بہت دولت مند خان کی بیوی تھی۔ خان کے مرنے پر ہیبت خان جب تعزیت کے لیے گیا تو شاہینہ نے اسے تحکم سے اندر بلا کر اپنا آپ اس کے سپرد کیا تھا جیسے وہ اس کا نوکر ہے۔

ہیبت خان نواب کے لیے سونے کے کڑے لانے کا وعدہ کر کے جاتا ہے لیکن بہت دنوں تک نہیں آتا۔ نواب بہت پریشان ہے۔ ایک روز اس کی کار آتی ہے اور نواب دیکھتی ہے کہ پچھلی سیٹ پر ایک بہت ہی خوبصورت عورت قیمتی زیوروں اور لباس میں ملبوس بیٹھی ہے۔ ہیبت خان اور شاہینہ دونوں نواب کو لے کر کمرے میں جاتے ہیں۔ شاہینہ بڑھیا سے کھانا پکانے کے لیے گرم پانی رکھنے کا کہتی ہے اور ہیبت خان کو باہر بھیج دیتی ہے۔ ہیبت خان بہت پریشانی کے عالم میں لوٹ کر آتا ہے تو دیکھتا ہے کہ فرش پر خون ہی خون ہے اور کچھ گوشت کی بوٹیاں اور چھری پڑی ہے۔ ہیبت خاں کے پوچھنے پر کہ نواب کہاں ہے شاہینہ کہتی ہے۔ کچھ تو اس پلنگ پر ہے ـــ لیکن اس کا بہترین حصہ باورچی خانہ میں ہے۔ یہ پہلی مرتبہ نہیں دوسری مرتبہ ہے۔ میرا خاوند اللہ اسے جنت نصیب کرے تمہاری ہی طرح بے وفا تھا۔ میں نے خود اس کو اپنے ہاتھوں سے مارا تھا اور اس کا گوشت پکا کر چیلوں اور کوؤں کو کھلایا تھا۔ تم سے مجھے پیار ہے' اس لیے میں نے تمہارے بجائے ..."

ہولناک کہانی ہے لیکن بڑے ٹھنڈے کلیجے سے اور پورے فنکارانہ رکھ رکھاؤ کے

ساتھ لکھی گئی ہے۔ بیانیہ اتنا نستعلیق ہے کہ افسانہ نگار کی طرف سے سنسنی پیدا کرنے کی کوئی کوشش نظر نہیں آتی۔ کوئی ڈرامائیت بھی نہیں اور تھیٹریکلزم بھی نہیں۔ خون بھی ٹھنڈے کلیجے سے ہوتا ہے اور افسانہ بھی ٹھنڈے کلیجے سے لکھا گیا ہے۔ اسی سبب سے قاری جنس حسد اور موت کے کھیل کو دیکھتا ہے اور ششدر رہ جاتا ہے۔ یہاں یہ بات قابل غور ہے کہ کیونکہ منٹو FEMINIST نہیں تھا اس لیے رکما اور ہلاکت اور لتیکا رانی جیسے کردار پیش کر سکتا تھا۔ منٹو کی فنکارانہ سوجھ بوجھ کی دلیل یہ ہے کہ افسانہ کا جذبہ حسد ہے جو قاتلانہ ہے اور مقام سرحد کا علاقہ ہے جہاں دیہی علاقوں میں جذبات چاقو کی دھار ہوتے ہیں۔

انسان کی جنسی زندگی میں منٹو شر کی سرکشی کو وہاں دکھاتا ہے جہاں اس کا سب سے کم احتمال ہوتا ہے۔ شاداں کا تو آغاز ہی اس جملے سے ہوتا ہے۔

"خان بہادر محمد اسلم خاں کے گھر میں خوشیاں کھیلتی تھیں اور صحیح معنوں میں کھیلتی تھیں۔ ان کی دو لڑکیاں تھیں، ایک لڑکا۔" اور دیکھئے منٹو نے کیا کمال کیا ہے کہ پورے افسانے کو بچوں کے کھیل کود سے لب لباب بھر دیا ہے۔ ساتھ ہی خان بہادر کا شاداں کے ساتھ جو جوان ہوتی ہوئی ایک ملازمہ ہے تاریک کھیل بھی جاری ہے۔ جنس خان بہادر کے جسم میں مرگئی ہے لیکن ذہن میں زندہ ہے اور اس ذہنی کھیل کے لیے بھری پری عورتیں نہیں بلکہ کم سن لڑکیاں چاہئیں وہ بھی ملازم طبقہ کی، جو سعادت مند ہوں۔ شاداں سے تعلق رنگ لاتا ہے۔ خان صاحب پر مقدمہ چلتا ہے۔ لیکن بری ہو جاتے ہیں۔ خان صاحب بظاہر نارمل آدمی ہیں، لیکن منٹو کا یہی تو سبق ہے کہ جنس کے معاملہ میں کسی کو اپنے نارمل، نیک، خوش اخلاق ہونے پر تکیہ نہیں کرنا چاہیے۔ یہ اندھی جبلّت کسی بھی آدمی پر، عمر کی کسی بھی منزل میں شب خون مار سکتی ہے۔

عمر کی بات آئی تو "ڈارلنگ" دیکھئے۔ فسادات کے دنوں میں رات کے اندھیرے میں شہر کی ایک بدصورت آرٹسٹ عورت جو عمر کی چھ دہائیاں طے کر چکی تھی۔ سنسان راستوں پر اپنی کار ڈرائیو کرتے ہوئے یکایک ایک ایسے آدمی کے ہاتھوں چڑھ جاتی ہے جو کسی عورت کی تلاش میں تھا۔ یہ پورا کھیل اندھیرے کا ہے جس میں انگریزی کہاوت کے مطابق تمام

بلیوں کے رنگ خاکستری ہی ہوتے ہیں" مرد اسے خوبصورت جوان لڑکی ہی سمجھتا ہے اور جسے دنیا ایک بجھا ہوا کوئلہ سمجھتی تھی وہ ذرا ہوا لگنے پر دہکتا انگارہ بن جاتی ہے۔ یہ افسانہ بھی ہمارے ذہن کے مانوس رویوں پر ضرب لگاتا ہے اور حسن و جوانی کے متعلق بہت سے مسلّمات کو توڑتا ہے۔

غالب کے شعر "عشق پر زور نہیں" پر ہمیں پورا یقین ہے لیکن منٹو عشق کے ایسے ایسے مظاہر دکھاتا ہے جو زندگی اور افسانوں، دونوں میں ناقابلِ یقین نظر آئے ہیں۔ مثلاً قادرا قصائی" میں ایک خوبصورت طوائف جس پر خوش شکل دولت مند نوجوان جان چھڑکتے ہیں ایک ایسے آدمی پر عاشق ہے جو پیشہ سے قصائی ہے، بدشکل ہے اور اس سے سختی سے پیش آتا ہے۔ وہ اسے ٹھکراتا ہے اور وہ گڑگڑاتی ہے۔ ہم جانتے ہیں کہ زندگی میں ایسا ہوتا ہے لیکن یقین نہیں آتا۔ کیوں ہوتا ہے ہم نہیں جانتے کیونکہ نفسیات انسانی کی بے شمار گتھیاں ہیں جن کا حل نہیں ملتا۔

" ددوا پہلوان" بھی اس تھیم پر اپنی قسم کا معرکۃ الآراء افسانہ ہے۔ ددوا پہلوان بہت مفلس تھا، بہت بدمزاج اور اکھڑ۔ مگر اس کے باوجود اس میں ایسا بانکپن تھا کہ صلاحو نے اسے دیکھتے ہی اپنے محافظ کے طور پر پسند کر لیا، اور ان کی دوستی ہو گئی۔ صلاحو اسکول میں پڑھتا تھا تو شہر کا حسین ترین لڑکا متصور ہوتا تھا۔ اس پر بڑے بڑے امرد پرستوں کے درمیان بڑی خوں خوار لڑائیاں ہوئیں۔ ایک دو اسی سلسلہ میں مارے بھی گئے۔

"صلاحو واقعی حسین تھا۔ بڑے مالدار گھرانے کا چشم و چراغ تھا۔ باپ کے مرتے ہی اس نے جائداد کو ہیرا منڈی کی طوائفوں پر اڑانا شروع کر دیا۔ نائکائیں اپنی جوان بیٹیوں کو صلاحو کی نظروں سے چھپا چھپا کر رکھتی تھیں کہ مبادا وہ اس کے حسن کے چکر میں نہ پڑ جائیں۔ ددوا کو صلاحو سے عشق تھا۔ امرد پرستانہ کہہ لیجئے لیکن اس میں جنس کا شائبہ نہیں تھا کیونکہ ددوا لنگوٹ کا پکا تھا۔ ایک معنی میں دیکھیں تو یہ ددوا کی محبت کی کہانی بھی ہے اور اس کی "عصمت" کی بھی۔ صلاحو سے ددوا کو وہی محبت تھی جو ایک غلام کو آقا سے ہوتی ہے۔ ایک بار ددوا بیمار تھا اور ددوا صلاحو کے سنگ جا نہیں سکا تھا اور کسی کوٹھے پر صلاحو کا جھگڑا ہو گیا

جہاں اس کے سر پر چوٹ آگئی۔ جب ددوا نے یہ خبر سنی تو دیوار سے اپنا ماتھا ٹکرا ٹکرا کر لہولہان کر دیا۔ اس سے آپ ددوا کی محبت کا اندازہ کر سکتے ہیں۔

اسی دوران ہیرا منڈی میں ایک نئی طوائف الماس کے حسن کے چرچے ہونے لگے۔ صلاحو اس پر فریفتہ ہو گیا۔ ددوا آخری مکان بیچ کر پیسہ اڑا دیا لیکن وہ اس کے ہاتھ نہ آئی۔ اب وہ اس مکان کو گروی رکھ رہا تھا جس میں اس کی ماں رہتی تھی۔ قرقی آئی اور بیلف بھی۔ دس ہزار کا بندوبست کرنا تھا۔ صلاحو بہت پریشان تھا۔ ددوا نے کہا وہ پیسوں کا انتظام کر دے گا۔ اور دوسرے روز وہ واقعی دس ہزار لے آیا۔ پوچھنے پر اس نے بتایا کہ وہ الماس کے پاس گیا تھا جو بہت دنوں سے اس پر فدا تھی۔ گویا یہ رقم اس نے جسم فروشی کر کے حاصل کی۔ ددوا کی آنکھوں سے اس طرح آنسو بہنے لگے گویا کسی پاک باز عورت کی عصمت لٹ گئی ہے۔ ظاہر ہے اسے یہ غم بھی تھا کہ صلاحو کا گوہر مقصود اب ناسفتہ نہیں رہا۔ حیرت کی بات یہ ہے کہ پورا افسانہ اوّل تا آخر جنس پرستی، ہوس پرستی اور لہو و لعب میں ڈوبا ہوا ہے لیکن اس کی بنیادی تھیم ددوا کی محبت کا وہ طاقتور جذبہ ہے جو اپنی اصل میں بے لوث اور پاکیزہ ہے۔

منٹو کی افسانہ نگاری کا ایک امتیازی وصف جس کی صحیح داد صرف لارنس دے سکتا تھا یہ رہا ہے کہ وہ اپنے افسانوں سے کسی ایک خیال یا ایک نظریہ کو ثابت کرنے کی بجائے اپنے ہر افسانے میں ایک نئے خیال اور نئے تجربہ کو پیش کرتا ہے چاہے وہ خیال دوسرے افسانوں کے خیالات کی ضد ہی کیوں نہ ہو۔ منٹو اپنے افسانوں کے ذریعہ کسی فلسفی یا کسی مذہبی مفکر کی مانند زندگی اور افکار کا نظام تعمیر کرنے کی بجائے زندگی کو اس کی پوری رنگا رنگی اور تضادات کے ساتھ پیش کرتا ہے۔ گویا یہ بتانا چاہتا ہے کہ ایسا بھی ہوتا ہے اور ویسا بھی ہوتا ہے۔ لارنس کے الفاظ میں ہر چیز اپنے وقت اور اپنی جگہ پر اپنے حالات میں درست ہے، اور اپنے وقت، مقام اور دائرے سے باہر غلط ہے۔

جنسی افسانوں میں "بو" منٹو کا شاہ کار ہے۔ یہ میتھن کا افسانہ ہے اور یہ میتھن مکمل ہے۔ جسمانی، روحانی اور جذباتی ہر لحاظ سے مکمل ہے۔ یہ پرش اور پرکرتی کا زمین اور

آسمان کا ملن ہے۔ اس میں کیف و انبساط کا لمحہ قدرت کا عطیہ ہے۔ اس میں انسانی ارادے اور عمل کا کوئی دخل نہیں۔ اس لیے افسانہ میں لڑکا اور لڑکی دو جوان جسموں سے زیادہ اپنی شناخت پیدا نہیں کرتے۔ وہ کرداروں میں نہیں بدلتے۔ میتھن کے اس تجربہ میں کائنات کی عنصری طاقتوں کے عمل کا عرفان ہوتا ہے۔ تپتی زمین پر جب برسات کے قطرے گرتے ہیں تو زمین سے سوندھی سوندھی خوشبو اٹھتی ہے۔ یہ سوندھی بو عطر کی خوشبو سے الگ ہے۔ زمین کی سوندھی بو کا آج تک کوئی عطر نہیں بنا سکا۔ گھاٹن لڑکی کے جسم سے بھی جو بو آتی ہے وہ آسمان اور زمین کے میتھن میں کسمساتی زمین ہی کی بو ہے۔ یہی بو ــ جو نہ خوشبو ہے نہ بدبو بلکہ محض بو ہے اس افسانہ کا مرکزی تجربہ ہے۔ اسی بو کی لہروں پر رندھیر کی روح آسمان کی بلندیوں پر پرواز کرتی ہے۔

اور جب رندھیر کی شادی ہوتی ہے اور عطر میں بسی ہوئی دلہن سیج پر آتی ہے تو وہ محسوس کرتا ہے کہ وہ بو کے زمینی تجربہ سے کٹ کر ایک بناوٹی اور مصنوعی دنیا میں چلا آیا ہے۔ اس میں وہ تحریک پیدا نہیں ہوتی جس کا سرچشمہ گھاٹن کی بو تھی۔

"اصل میں رندھیر کے دل و دماغ میں وہ بُو بسی ہوئی تھی جو اس گھاٹن لڑکی کے جسم سے بغیر کسی بیرونی کوشش کے باہر نکل رہی تھی۔ وہ بُو حنا کے عطر سے کہیں زیادہ ہلکی پھلکی اور دُور رس تھی جس میں سونگھے جانے کا اضطراب نہیں تھا۔ جو خود بخود ناک کے رستے داخل ہو کر اپنی صحیح منزل پر پہنچ گئی تھی۔

"بُو" منٹو کا بہت ہی خوبصورت افسانہ ہے۔ افسانہ فطری اور مصنوعی زندگی کے تضاد کا پُر تاثیر بیان ہے۔ افسانہ میں فطرت جاگتی ہے، باہر ہی نہیں، گھاٹن کے اندر بھی۔ اسی سے اس کی نسوانیت بیدار رہتی ہے۔ اسی سے اس کا جسم بُو کا مسکن بنتا ہے۔ ان معنوں میں افسانہ فطرت کی ایک غنائیہ حمد بن گیا ہے، نظم کی شدّت، اجمال اور مرکزیت کے ساتھ۔ ایک مشّاق سنگ تراش کی طرح منٹو عورت اور مرد کے گرد و پیش سے سماجی اور اخلاقی مواد کی بھاری سِلوں کو توڑ تا رہا ہے تاکہ جس میتھون کو وہ پیش کرنا چاہتا تھا وہ اپنے تمام برہنہ حسن کے ساتھ نمودار ہو سکے۔

منٹو کے ابتدائی دور کا ایک افسانہ ہے "ترقی پسند" جسے عام طور پر دو ہم عصر ادیبوں دیوندر ستیارتھی اور راجندر سنگھ بیدی پر طنز سمجھ کر نظرانداز کیا جاتا رہا ہے۔ لیکن افسانہ طنز سے بلند ہو کر ظرافت کے اس اعلیٰ مقام کو چھوتا ہے جہاں انسان کی حماقتوں پر دل کھول کر بغیر کسی کینے اور کدورت کے ہنسا جا سکتا ہے۔ اس افسانہ میں ظرافت کا سرچشمہ وہ انسانی کمزوری ہے جو ادیبوں میں عام ہوتی ہے یعنی "سنانے کا مرض"

جوگندر سنگھ کو افسانہ نگاری کے میدان میں نئی نئی کامیابی ملی ہے اور وہ بہت خوش ہے۔ جب اچھے اچھے لکھنے والے اس کی تعریف کرتے ہیں تو وہ پھولا نہیں سماتا۔ ہرندرناتھ ترپاٹھی کو جو خود ایک بڑا ادیب اور افسانہ نگار ہے وہ بڑی عقیدت اور محبت سے اپنے یہاں مہمان بلاتا ہے۔ ترپاٹھی مہمان بن کر آتا ہے اور چپک کر رہ جاتا ہے۔ اسے سنانے کا مرض ہے اور وہ صبح دوپہر شام ایک کے بعد ایک اپنے افسانے اسے سناتا ہے اور بیچارے جوگندر سنگھ کی زندگی اجیرن بن جاتی ہے۔ جوگندر سنگھ اپنی بیوی کے پاس جانے تک کو ترس گیا ہے۔ جوگندر سنگھ خود اپنے گھر میں اپنی بیوی سے ملنے کے لیے خفیہ سازش کرتا ہے۔ رات گئے وہ دیر سے آتا ہے۔ ہلکے سے دروازے پر دستک دیتا ہے، کواڑ کھلتا ہے لیکن اس کی بیوی کے بجائے ترپاٹھی سامنے کھڑا ہوتا ہے۔ "تم جلدی آ گئے۔ چلو یہ بھی اچھا ہوا۔ میں نے ابھی ابھی ایک افسانہ مکمل کیا ہے۔ آؤ سنو!"

یہ افسانہ بہت سلیقہ مندی اور خوبصورتی سے لکھا گیا ہے۔ اس میں کسی کی افسانہ نگاری پر کوئی طنز نہیں ہے جو اس نوع کے افسانوں میں عام ہوتا ہے۔ افسانے چاہے کتنے اچھے ہوں انھیں کثرت سے سنایا جائے تو طبعیت اُوب جاتی ہے۔ ترپاٹھی سے نفرت کیے بغیر قاری جوگندر سنگھ کی بپتا پر ہنستا ہے۔ ایک افسانہ نگار دو افسانہ نگاروں پر لکھتا ہے لیکن افسانہ میں ادب آنے نہیں پاتا یعنی افسانہ ادبی رویّوں سے نہیں بلکہ زندگی کے طور طریقوں سے ظرافت پیدا کرتا ہے اور اسی لیے طنز اور بذلہ سنجی کی بجائے خالص مزاح کی طرف پیش قدمی کرتا ہے۔ منٹو ہر واقعہ کو بڑی نفاست اور نفسیاتی بصیرت سے بیان کرتا ہے۔ ترقی پسند کو میں منٹو کے بہت اچھے افسانوں میں شمار کرتا ہوں لیکن ہم لوگ منٹو کے

یہاں جنس اور سنسنی خیزی دیکھنے کے اتنے عادی ہو گئے ہیں کہ حسنِ سادہ کی داد دینے کی ناقدانہ اہلیت گنوا بیٹھے ہیں۔

"بانجھ" منٹو کے شاہکار افسانوں میں سے ہے۔ اس افسانہ کی خوبی یہ ہے کہ جو ناقابلِ یقین ہے اسے یقین آفریں بنایا گیا ہے۔ دن سپنے ہم سب دیکھتے ہیں۔ وہ اتنے ہی فطری ہیں جتنے رات کے سپنے۔ دونوں کا کام تناؤ کم کرنا اور محرومیوں کی تلافی کرنا ہے۔ کچھ لوگ کم سپنے دیکھتے ہیں کچھ لوگ زیادہ۔ ان میں سے کچھ لوگ ایسے ہوتے ہیں جو دن سپنوں کو حقیقت سمجھ لیتے ہیں۔ ان کا زندگی کی حقیقت سے رشتہ ٹوٹ جاتا ہے اور وہ سپنوں کی دنیا ہی میں رہتے ہیں۔ نعیم ایک ایسا ہی نوجوان ہے۔ وہ ایک لڑکی سے فرضی محبت کی کہانی کو حقیقت سمجھنے لگتا ہے۔ اس کہانی میں اس نے اتنے گہرے رنگ بھرے ہیں کہ اس کا دن سپنا اسے سچا معلوم ہوتا ہے۔ دن سپنے دیکھنے کی اس کی عادت نفسیاتی بیماری کی حدود میں داخل ہو چکی ہے۔

منٹو نے شروع ہی میں اس نوجوان کی ایک عادت کو خصوصی طور پر ہمارے ذہن نشین کرایا ہے۔ وہ جھوٹ بولتا ہے۔ تھوڑا بہت جھوٹ ہم سب بولتے ہیں جیسا کہ تھوڑے بہت دن سپنے ہم سبھی دیکھتے ہیں۔ اگر کسی بڑے ادیب یا آدمی کے ساتھ علیک سلیک ہے تو ہم باتوں باتوں میں بڑی بے تکلفی سے کچھ ایسے اشارے کر جاتے ہیں گویا اس آدمی کے ساتھ ہمارے گہرے مراسم ہیں۔ اس سے ہماری انا کی تسکین ہوتی ہے، اور اس تسکین میں ہمیں مزا آنے لگتا ہے۔ یہاں جھوٹ اور سچ غیر متعلق بن جاتا ہے اور باتوں کے ذریعہ انا کی تسکین میں لطف آنے لگتا ہے۔ چونکہ باتیں باتیں ہی ہوتی ہیں یعنی ان سے کوئی زیاں کا اندیشہ نہیں ہوتا تو نہ صرف یہ کہ آدمی جھوٹ کو سچ کی طرح بولتا ہے بلکہ اپنے جھوٹ کو خود بھی سچ ہی ماننے لگتا ہے۔ یہ خود فریب آدمی جب دن سپنے کو سچ کی طرح بیان کرتا ہے تو خواب کی دنیا ایک حقیقی دنیا کا روپ اختیار کر لیتی ہے۔

تیسرا عنصر جو اس افسانہ کی تعمیر میں اہمیت رکھتا ہے وہ بانجھ پن ہے۔ جس طرح بعض عورتیں بچے کے معاملہ میں بانجھ ہوتی ہیں۔ اسی طرح بعض مرد محبت کے معاملہ میں بانجھ ہوتے

ہیں۔ ان کے دل میں محبت کی خواہش ہوتی ہے۔ لیکن یہ خواہش پوری نہیں ہوتی۔ بانجھ عورت کی محرومی کا اندازہ اس سے کیا جا سکتا ہے کہ وہ ایک بیٹے یا بیٹی کے لیے دعائیں مانگتی ہے، خدا کے حضور گڑگڑاتی ہے، جب وہاں سے کچھ نہیں ملتا تو ٹوٹکوں میں اپنا گوہر مقصود ڈھونڈتی ہے، مسانوں سے راکھ لاتی ہے، کئی راتیں جاگ کر سادھوؤں کے بتائے ہوئے منتر پڑھتی، منتیں مانتی ہے، چڑھاوے چڑھاتی ہے، تو اس آدمی کی بھی یہی حالت ہوگی جو محبت کے معاملہ میں بانجھ ہو۔ جس طرح بانجھ عورت کے دل کی حالت ہم نہیں سمجھ سکتے اسی طرح اس مرد کی دلی کیفیات کا اندازہ بھی ہم نہیں لگا سکتے۔

اس ناقابل یقین کہانی کو یقین آفریں بنانے کے لیے منٹو ان تین نکات پر زور دیتا ہے۔ اب ہم جان سکتے ہیں کہ دن سپنے، جھوٹ اور بانجھ پن کے شکار نعیم کے لیے اپنی من گھڑت کہانی کو سچ تسلیم کرنا کتنا آسان تھا جس فرضی ڈپٹی صاحب کی فرضی لڑکی سے اسے فرضی محبت تھی وہ مر جاتی ہے۔ اس کی موت کے بعد نعیم جینا نہیں چاہتا اور ایک خط کے ذریعہ وہ بتاتا ہے کہ یہ خط جب منٹو کو ملے گا اس وقت وہ اپنی زہرہ کے پاس جا چکا ہوگا۔"

"بانجھ" ایک عجیب و غریب اور نہایت ہی خوبصورت کہانی ہے جسے صرف منٹو لکھ سکتا تھا۔

اسی دور کی دو اور شاہکار کہانیاں ہیں "میرا نام رادھا ہے" اور "بابو گوپی ناتھ"۔

"میرا نام رادھا ہے" کا مرکزی کردار ہے راج کشور جو ہندوستانی فلموں کا خوبصورت اور مقبول ایکٹر ہے۔ افسانہ اس کی ظاہری اور باطنی زندگی کے تضاد کا گہرا نفسیاتی مطالعہ ہے۔ افسانہ نگاری کا آرٹ حقیقت اور دکھاوے کے فرق کو پیش کرنے کا بہترین ذریعہ ہے اور اس افسانہ میں منٹو نے اس ذریعہ کا استعمال پوری فنکارانہ سوجھ بوجھ سے کیا چنانچہ اس نے راج کشور کی شخصیت کے ظاہری پہلو کو، اس کی قدآور شخصیت، اس کے حسن، اس کی صحت، اس کے چوڑے چکلے سفید سینہ پر سیاہ بالوں کی بہار کو پوری سچائی کے ساتھ پیش کیا ہے۔ منٹو نے افسانہ میں اس بات کا اعادہ کیا ہے کہ اسے راج کشور سے نفرت نہیں ہے۔ اپنے آپ کو لعنت ملامت بھی کی ہے کہ "بھئی تم بڑے ہی واہیات ہو کہ ایسے اچھے آدمی کو جسے ساری دنیا اچھا کہتی ہے اور جس کے متعلق تمہیں کوئی شکایت بھی نہیں کیوں بے کار شک کی نظروں سے دیکھتے ہو۔ اگر ایک آدمی

اپنا سڈول بدن بار بار دیکھتا ہے تو یہ کون سی بری بات ہے۔ تمہارا بدن بھی اگر ایسا ہی خوبصورت ہوتا تو بہت ممکن ہے تم بھی یہی حرکت کرتے۔"

راج کشور جیسی شخصیت کو بیان کرنے کا اس سے اچھا طریقہ ہو ہی نہیں سکتا۔ اس کی قدآور شخصیت کے سامنے حقیر جسم کا اعتراف کر لیا جائے اور پھر راج کشور کو دیکھ کر جو الجھن، جو شک و شبہہ پیدا ہوتا ہے کہ سب کچھ ٹھیک نہیں ہے، راج بن رہا ہے۔ راج کی زندگی بالکل مصنوعی ہے۔ اس الجھن کا اصل سبب معلوم کیا جائے تو بیانیہ میں طنز کی جگہ انکشاف کا وہ عنصر پیدا ہوتا ہے جو افسانے کو طنزیہ خاکے کی بجائے نفسیاتی حقیقت نگاری کا مرقع بناتا ہے۔

منٹو راج کشور کی شخصیت کے مصنوعی پن کو محسوس کر سکتا ہے لیکن یہ جاننا کہ وہ اندر سے کیسا ہے اس کے امکان میں نہیں۔ یہ کام نیلم کرتی ہے جو فلم میں ویمپ کا رول ادا کرنے کے لیے آتی ہے۔

راج کشور کے کردار کی پاکیزگی کے قائل نہ صرف اسٹوڈیو کے پروڈیوسر، دوسرے ایکٹر اور عام کارندے تھے بلکہ ناگ پاڑہ کے وہ پنواڑی بھی تھے جو اس کی پوجا کرتے تھے کیونکہ وہ لنگوٹ کا پکا تھا۔ بیوہ عورتوں کی مدد کرتا تھا۔ ہر روز صبح اپنی سوتیلی ماں جس کا سلوک اس کے ساتھ اچھا نہیں تھا، کے پاس جاتا اور اس کے چرن چھوتا تھا اور باپ کے سامنے ہاتھ جوڑ کر کھڑا ہوتا اور جو حکم ملے فوراً بجا لاتا تھا۔ اسے دیکھ کر منٹو کو جو الجھن ہوتی وہ یہ تھی کہ صحت مند ہونا بڑی اچھی چیز ہے مگر دوسروں پر اپنی صحت کو بیماری بنا کر عاید کرنا دوسری چیز ہے۔ "خوبصورتی میرے نزدیک وہ خوبصورتی ہے جس کی دوسری بلند آواز میں نہیں بلکہ دل ہی دل میں تعریف کریں۔" راج کشور کھادی پہنتا تھا اور پکا کانگریسی تھا لیکن منٹو کو ہمیشہ اس بات کی کھٹک رہی کہ اسے اپنے وطن سے اتنا پیار نہیں تھا جتنا کہ اسے اپنی ذات سے تھا۔ وہ سب ایکٹرسوں کو بہن کہہ کے پکارتا تھا اور وہ بھی اسے جواب میں بھائی کہتی تھیں۔ منٹو سوچتا کہ یہ رشتہ قائم کرنے کی ایسی ضرورت ہی کیا ہے۔

اس مرحلہ پر افسانہ میں نیلم داخل ہوتی ہے جو بنارس کی ایک طوائف زادی ہے۔ اس کا اصل نام رادھا ہے۔ وہ کہتی ہے "یہ اتنا پیارا نام ہے کہ فلم میں استعمال نہیں کرنا چاہیے۔" گویا

ویمپ کا رول ادا کرنے کے لیے نیلم نام موزوں ہے۔" رادھا اپنی اصل شخصیت کو اپنے رول کے ساتھ خلط ملط نہیں کرتی۔ اسی لیے دکھاوے کی اسے کوئی بات پسند نہیں۔ چنانچہ جب راج کشور اسے بہن کہہ کر پکارتا ہے تو وہ سب کے بیچ بلند آواز سے کہہ دیتی ہے کہ آپ مجھے بہن نہ کہئے۔ جب فلم کی شوٹنگ کے دوران راج کشور اس کے ہاتھ کو بوسہ دینے کی بجائے اپنا ہاتھ چومتا ہے تو پاکیزگی کے اس دکھاوے میں اسے اپنی، اپنے عورت پن کی تضحیک نظر آتی ہے۔ جب نیلم بیمار پڑتی ہے تو راج کشور اپنی بیوی کے ساتھ اس کی عیادت کو آتا ہے اور اپنا بغلی تھیلا جان بوجھ کر بھول جاتا ہے۔ تھیلا لینے کے لیے دوسری بار اکیلے میں آتا ہے تو نیلم اس سے بھڑ جاتی ہے۔ نیلم کو اس کا جسم واقعی خوبصورت لگتا ہے جو اس کے عورت پن کی سچائی ہے، لیکن راج کشور نیلم کے ایک خطرناک جلتے ہوئے بوسے کی تاب نہ لا کر ایک انجام رسیدہ عورت کی طرح ٹھنڈا ہو جاتا ہے۔ نیلم کو ایک دم نفرت پیدا ہو جاتی ہے۔ وہ پورے قد سے اس کی طرف نیچے دیکھتی ہے۔ اسے کمرے میں ہر چیز مصنوعی نظر آتی ہے۔ وہ باہر نکل جاتی ہے۔ راج کشور کا یہ پول کھلا وہ ایک ایسے مرد کا تھا جو عورت کا مرد نہیں تھا۔

"بابو گوپی ناتھ" راج کشور سے بالکل دوسری قسم کا آدمی ہے۔ وہ فطرتاً دوغلی سطح پر جی نہیں سکتا۔ اس کے اندر کوئی دکھاوا نہیں۔ اسے صحبت بھی طوائفوں، فقیروں اور کنجڑوں کی پسند آتی ہے کیونکہ ان کے درمیان آدمی جیسا ہے ویسا جی سکتا ہے۔ چہرے کا کھوٹا تو اسی وقت جل کر خاک ہو گیا جب بابو گوپی ناتھ نے اوباشانہ طریقۂ حیات اختیار کیا لیکن بابو گوپی ناتھ کی اوباشی میں بھی ایک درویشی کا رنگ ہے۔ اس کا دل صحیح مقام پر ہے اور وہ دل کا غنی ہے۔ بابو گوپی ناتھ ایک دولت مند بنیے کا لڑکا ہے۔ باپ کے مرنے کے بعد اس کے پاس بے شمار دولت آتی ہے جسے وہ بازارِ حسن میں دونوں ہاتھوں سے لٹاتا ہے۔ وہ جانتا ہے کہ ایک دن اس کی یہ دولت ختم ہو جائے گی۔ اس وقت وہ کوٹھا چھوڑ کر پیر کے مزار پر چلا جائے گا۔ وہ کہتا ہے کہ "زندگی کا کوٹھا اور پیر کا مزار ــــ ان دونوں جگہوں پر فرش سے لے کر عرش تک دھوکا ہی دھوکا ہے اور جو آدمی خود کو دھوکا دینا چاہتا ہے اس کے لیے ان سے اچھا مقام اور کیا ہو سکتا ہے۔" بابو گوپی ناتھ خود کو دھوکا اس لیے دیتا ہے

کہ حقیقت کی سطح پر جینے کے لیے جس اخلاقی دوغلے پن اور عیاری کی ضرورت ہے وہ اس سے بن نہیں پاتی۔ بابو گوپی ناتھ پرچھائیں نہیں بلکہ بھرا پورا آدمی ہے جو احساس اور تجربہ کی سطح پر جینا چاہتا ہے۔ رنڈی کا کوٹھا اور پیر کا مزار دونوں کی اپنی فضائیں ہیں جو اس آدمی کو پسند آتی ہیں جو احساس کی سطح پر جینا چاہتا ہے۔

لیکن سردست بابو گوپی ناتھ کا بڑا مسئلہ زینت ہے جو اس کی داشتہ ہے۔ زینت ایک اَلھڑ اور ناسمجھ لڑکی ہے۔ وہ ان چالاکیوں اور چال بازیوں سے واقف نہیں جو اس کے پیشہ کی عورت کو جاننا چاہئیں۔ بابو گوپی ناتھ اس کی زندگی کا سہارا بن نہیں سکتا کیونکہ وہ گھریلو ٹائپ نہیں وہ زینت کو اپنی اس قلاش اور بے معنی زندگی میں شریک کرنا نہیں چاہتا جو دولت ختم ہونے کے بعد اس کا مقسوم ہے۔ اسے ڈر ہے کہ طوائف کے پیشہ کے لیے زینت بہت بھولی اور الھڑ ہے اور دوسرے لوگ اس کا استحصال کریں گے۔ وہ بہت کوشش کرتا ہے کہ اسے چالاک بنائے لیکن ناکام رہتا ہے۔ اب ایک ہی راستہ رہتا ہے کہ کوئی اچھا آدمی دیکھ کر زینت کی اس سے شادی کر دی جائے۔ بالآخر ایسا ایک آدمی ملتا ہے اور شادی کا اہتمام ہوتا ہے۔ بابو گوپی ناتھ بہت خوش ہے۔ وہ مہمانوں کو کھانا کھلاتا ہے ان کے ہاتھ دھلاتا ہے۔ زینت کے سر پہ ہاتھ رکھ کر کہتا ہے: "خدا تمہیں خوش رکھے" اس موقعہ پر بابو گوپی ناتھ ایسا باپ نظر آتا ہے جو بیٹی بیاہ رہا ہو۔

بابو گوپی ناتھ منٹو کا بہت ہی مشہور اور مقبول افسانہ ہے۔ اردو افسانہ کے بہت کم کرداروں کو اتنی ہر دلعزیزی نصیب ہوئی ہے جتنی کہ بابو گوپی ناتھ کو۔ اس کی وجہ صاف ہے۔ وہ غزل کے عاشق کا افسانوی روپ ہے جس میں رندی، شاہد بازی اور درویشی کے عناصر یکجا ہو گئے ہیں۔

"لتیکا رانی" نہ راج کشور کی طرح عیّار ہے نہ بابو گوپی ناتھ کی طرح پُرخلوص اور ایثار نفس۔ وہ جدید ترقی کوش اور اندازہ گیر عورت کی نہایت ہی عمدہ ٹائپ ہے۔ یہ افسانہ جو منٹو کے شاہکار افسانوں میں سے ہے، کردار کے مطالعہ کا بہت اچھا نمونہ ہے۔ منٹو کے بیانیہ کے تمام محاسن ــــ اجمال، تیکھا پن، جملوں کا تناسب، لفظوں کی کفایت

تشبیہات کی موزونیت، نفسیاتی گہرائی، اشاریت کی بے ساختگی اور روانی۔ سب اس میں بابو گوپی ناتھ کے تہہ دار بیانیہ کی مانند یک جا ہو گئے ہیں۔ اس افسانہ میں فن کی تہہ داری بھی دیکھنے کے قابل ہے۔ پورا افسانہ تضادات کی اساس پر قائم ہے۔ افسانہ کے شروع میں لتیکا رانی کے فلمی امیج کو بہت خوبصورتی سے پیش کیا گیا ہے جو ایک نہایت ہی بھولی بھالی لڑکی کا ہے چمکیلی دنیا سے بہت دور ایک شکستہ جھونپڑا ہی جس کی ساری دنیا تھی۔ کسی کسان کی بیٹی، کسی مزدور کی بیٹی، کسی کانٹا بدلنے والے کی بیٹی بس تماش بین اس امیج کے دیوانے تھے۔

لیکن لتیکا رانی پیرس لندن اور بمبئی کی چمکیلی دنیا میں رہتی ہے۔ بہت ترقی کوش، حوصلہ مند، سیاق دان اور اندازہ گیر عورت ہے۔ "اپنی فلمی زندگی کے دوران میں اس نے شہرت کے ساتھ دولت بھی پیدا کی۔ اس نے تلے انداز میں گویا اپنی جیب میں آنے والی ہر پائی کی آمد کا علم تھا اور شہرت کے تمام زینے بھی اس نے اسی انداز میں طے کیے کہ ہر آنے والے زینے کی طرف اس کا قدم بڑے وثوق سے اٹھا ہوا تھا۔"

چنانچہ۔ یورپ میں وہ اپنے مدراسی عاشق کو جو ڈاکٹری پڑھ رہا تھا چھوڑ کر ادھیڑ عمر کے پرفلا رائے سے پینگیں بڑھاتی ہے کیونکہ وہ خواب ساز تھا۔ اور سگریٹ کے دھوئیں میں وہ ایسے قلعے بناتا تھا جس کی نہ بنیادیں ہوتی تھیں نہ فصیلیں۔ دوسرا تضاد پرفلا رائے کی خواب سازی اور لتیکا رانی کی حقیقت پسندی کا ہے۔ حقیقت پسند لتیکا رانی نے باوجود لوگوں کی رسمیہ تعریف کے اپنے متعلق یہ فیصلہ کر لیا تھا کہ وہ بہت ہی معمولی شکل و صورت کی لڑکی تھی جس میں جاذبیت تھی نہ کشش۔ اس نے کئی دفعہ محسوس کیا کہ وہ ادھوری سی ہے۔ اس میں بہت سی کمیاں ہیں جو پوری تو ہو سکتی ہیں مگر بڑی چھان بین کے بعد۔ پرفلا رائے کے حضور وہ محسوس کرتی کہ وہ سگریٹ کے دھوئیں میں اس کی شکل و صورت کے اجزا بکھیر کر ان کو اپنے طور پر سنوارنے میں مشغول رہتا ہے۔ لتیکا رانی ذہین تھی۔ وہ سمجھ گئی تھی کہ پرفلا رائے اسے ایک ایسا امیج دے سکتا ہے جو اس کی معمولی شکل و صورت کی تلافی کر کے اسے ترقی کے زینہ پر لا کر کھڑا کر سکتا ہے۔

اس زینہ کی سیڑھیاں چڑھنے کے لیے وہ اپنی نسائیت کا استعمال کرتی ہے بوڑھے انگریز نائٹ کو، فلم کمپنی میں سرمایہ لگانے والے مارواڑیوں کو خوش کرنے کے لیے۔ لیکن وہ جانتی ہے کہ ایک مرتبہ کمپنی قائم ہو گئی تو وہ مارواڑی سیٹھ اس کی صورت کو ترس جائیں گے۔

پورے افسانہ میں لتیکا رانی کا ذہن کام کرتا رہتا ہے لیکن جسم سوتا رہتا ہے۔ راج کشور ہو یا لتیکا رانی دونوں جھوٹے ہیں کیونکہ دونوں کا بدن سچ نہیں بولتا۔ ان کے برعکس بابو گوپی ناتھ بدن کی سچائی میں جیتا ہے۔ باوجود اس کے کہ لتیکا رانی یہ جان چکی تھی کہ وہ حرارت جو پرفلا رائے کی خلاءمیں دیکھنے والی آنکھوں میں ہے، اس کی آغوش میں نہیں تھی، جو لتیکا کے لیے بالکل ایسی تھی جیسی کھری چارپائی۔ لیکن وہ مطمئن تھی۔

جب وہ نئے خوبصورت ایکٹر کے ساتھ بھاگ جاتی ہے تو پہلی بار یہ احساس ہوتا ہے کہ اس نے اپنے دل کی آواز کو سنا۔ لیکن پرانا ایکٹر فوراً اس خیال کا بطلان کر دیتا ہے۔ وہ بتاتا ہے کہ وہ اس نئے ایکٹر کے ساتھ اس لیے بھاگی کہ وہ سنسنی پھیلانا چاہتی تھی تاکہ مسلسل چار فلموں کے فیل ہو جانے کے سبب اس کی شہرت میں جو تنزل آ گیا تھا اسے سنبھالا مل جائے۔ وہ نئے ہیرو کو اس طرح اپنے ساتھ لے گئی جس طرح کسی نوکر کو لے جاتے ہیں۔

لتیکا کے متعلق یہ بھی باتیں ہوئیں کہ اس کے تعلقات اس کے سائیس کے ساتھ ہیں۔ پرانا ہیرو کہتا "لتیکا جیسی عورت اس قسم کے تعلقات صرف ادنیٰ قسم کے نوکر ہی سے پیدا کر سکتی ہے جو اس کے اشارے پر آئے اور اشارے پر چلا جائے جس کی گردن اس کے احسان تلے دبی رہے اگر وہ عشق و محبت کرنے کی اہلیت رکھتی تو نئے ہیرو کے ساتھ بھاگ کر واپس نہ آتی۔

ظاہر ہے لتیکا نے پرفلا رائے سے محبت نہیں کی، صرف اس کا استعمال کیا۔ اپنے آخری دنوں میں پرفلا رائے اسے بہت گالیاں دیتا لیکن وہ خاموشی سے سن لیتی۔ لتیکا کو یہ بھی اندازہ ہو چکا تھا کہ اب پرفلا رائے بہت دنوں تک نہیں جئے گا۔ اس نے اسٹوڈیو کے درزی ڈیپارٹمنٹ میں ایک سیاہ بلاؤز سلایا۔ لوگ حیران تھے کہ یہ کون سی فلم کے لیے ہے۔ پرفلا رائے جب مر گیا تو اس کی ارتھی کے دن وہ لمبی لمبی آستینوں والا سیاہ بلاؤز اور سیاہ ساڑھی

پہن کر آئی۔ پرانے ہیرو نے اسے دیکھ کر نفرت سے کہا "کم بخت کو معلوم تھا کہ یہ سین کب شوٹ ہونے والا ہے۔"

منٹو کا ایک ابتدائی افسانہ ہے "آم"۔ منشی کریم بخش کی رسائی بڑے افسروں تک تھی کیونکہ وہ ہر موسم میں آم کی ٹوکریاں اس کے یہاں بھیجا کرتا تھا۔ وہ کم گو اور حلیم آدمی تھا جسے دوسروں کی خدمت کرنے میں لطف آتا تھا۔ ریٹائر ہونے کے بعد اس کی آمدنی بہت کم رہ گئی تھی۔ آم بھیجنے کی وضع میں کوئی کمی نہیں آئی تھی۔ جون کے مہینے میں اپنے چھوٹے سے گھر میں اسے سخت گرمی میں جھلسنا پڑا کیونکہ غسل خانہ کی ٹھنڈک میں جہاں اسے دوپہر کو سونے کی عادت تھی آم کے ٹوکرے رکھے ہوئے تھے۔ اس کی طبیعت خراب ہوئی، لوگ جمع ہو گئے۔ تین چار آدمی دوڑائے گئے لیکن منشی کریم بخش آخری سانس لینے لگا۔ اس نے سب لوگوں کو باہر جانے کا کہا کیونکہ اسے اپنی بیوی سے کچھ کہنا تھا۔ روتی ہوئی بیوی اور بیٹی کو بلا کر اس نے کہا کہ آم کے ٹوکرے آج شام تک ڈپٹی صاحب اور چھوٹے جج صاحب کی کوٹھی پر ضرور پہنچ جائیں اور یہ راز کسی کو معلوم نہ ہو کہ ہم یہ آم بازار سے خرید کر لوگوں کو بھیجتے تھے۔ کوئی پوچھے تو یہی کہنا کہ دینا نگر میں ہمارے باغ ہیں۔ اور میں مر جاؤں تو میرے مرنے کی اطلاع انھیں بھیج دینا۔ چند لمحات کے بعد منشی کریم بخش مر گیا لیکن ڈپٹی صاحب اور چھوٹے جج صاحب چند ناگزیر مجبوریوں کے باعث جنازے میں شامل نہ ہو سکے۔

یہ افسانہ بڑے لوگوں پر طنز تو ہے ہی لیکن اس چھوٹے آدمی کی VANITY کا بھی اچھا بیان کرتا ہے جسے بڑوں سے مل کر خوشی ہوتی تھی۔ ظاہر ہے منشی کریم بخش کی کم گو اور حلیم شخصیت کا یہ نفسیاتی نقص تھا کہ وہ بڑے لوگوں کو خوش کرنے کی اپنی خواہش کی تسکین کی خاطر اپنی ذات سے اور دوسروں سے سچ نہیں بول سکتا تھا۔ خود نے تکلیف اٹھائی۔ افرادِ خاندان کے منہ کا نوالہ چھینا اور بالآخر انہی آم کے ٹوکروں کے باعث خود موت کے منہ کا نوالہ بنا۔

"عزت کے لیے" میں بھی یہی تھیم ہے جو زیادہ سنسنی خیز طریقہ پر ظاہر ہوئی ہے۔ چونی لال کو بھی شہر کے بڑے اور با اثر لوگوں سے تعلقات پیدا کرنے کا بڑا چاؤ تھا۔ اپنے

کسی ذاتی فائدے کے لیے نہیں بلکہ پندار کی تسکین کے لیے کہ لوگ کہیں کہ کہاں کہاں تک اس کی رسائی ہے۔ اور اپنے اثر و رسوخ سے وہ لوگوں کے کام نکلوا بھی دیتا تھا۔ اس نے اپنا چھوٹا سا خوبصورت بنگلہ بڑے لوگوں اور افسروں کے لیے مقرر کر رکھا تھا کہ جب ان کا جی چاہے اور جتنے دنوں کے لیے چاہے وہ وہاں رہ سکتے تھے اور ان کی تمام ضروریات شراب اور لڑکیاں انھیں مہیا کر دی جاتی تھیں۔ چونی لال کا باپ گردھاری لال بڑا رشوت خور تھا لیکن ریٹائر ہوتے ہی مکان کے سٹوں میں سب پونجی صاف ہو گئی۔ باپ کے مرنے کے بعد چونی لال کے دل میں اپنا پرانا ٹھاٹھ اور اپنی پرانی ساکھ قائم رکھنے کی خواہش بڑھتی گئی۔ وہ جانتا تھا کہ بظاہر وہ بڑے آدمیوں کا ہم جلیس و ہم پیالہ و ہم نوالہ ہے لیکن اصل میں وہ ان سے بہت دور تھا۔ ان کے رتبے سے ان کی جاہ و منزلت سے البتہ اس کا وہی رشتہ تھا جو ایک بت سے پجاری کا ہوتا ہے یا ایک آقا سے ایک غلام کا۔

ایک بڑے افسر کا شرمیلا بیٹا چونی لال کے دائرے میں آ نکلا اور دیکھتے ہی دیکھتے خوب کھل کھیلنے لگا۔ تقسیم کے ساتھ فسادات شروع ہوئے۔ لڑکیاں بڑی تعداد میں اغوا کی جانے لگیں۔ ہربنس ایک لڑکی کے ساتھ کمرے میں بند تھا۔ پھر وہ گھبرایا ہوا آیا کہ لڑکی کا خون بند نہیں ہوتا۔ چونی لال اس وقت ریوالور لیے صوفے پر بیٹھا تھا۔ اندر جا کر دیکھا تو اس کی بہن بملا تھی وہ سوچ میں پڑ گیا کہ معاملہ کو کس طرح نپٹایا جائے کہ اتنے بڑے افسر کی عزت پر حرف نہ آئے۔ اس کی خاموشی کو دیکھ کر ہربنس ڈر گیا اور چونی لال پر ریوالور داغ دی۔ دوسرے روز اخباروں میں خبر تھی کہ چونی لال نے اپنی سگی بہن کے ساتھ منہ کالا کیا، اور بعد میں گولی مار کر خودکشی کر لی۔ وہ جو دوسروں کی عزت کا اتنا خیال رکھتا تھا خود بے عزتی کی موت مرا کیونکہ اس کی بھی پوری زندگی جھوٹ اور خود فریبی پر قائم تھی۔ خاطر نشان رہے کہ افسانہ میں غیر متوقع انجام کی دلچسپی تو ہے ہی لیکن غیر متوقع انجام حالات کی اچانک تبدیلی سے ایسا چسپاں ہو گیا ہے کہ وہ جو سمجھتے ہیں کہ حالات کی باگ موڑ سکتے ہیں بالآخر اپنے ہی پیدا کردہ حالات کے صیدِ زبوں نکلتے ہیں۔

عزت جب محض دکھاوا ہوتی ہے، سماجی ساکھ قائم رکھنے کا ذریعہ ہوتی ہے اور روح

کا اظہار اور کردار کی شناخت نہیں ہوتی تو ایسا نقاب بن جاتی ہے جس کے پیچھے اخلاقی گراوٹ اپنا تعفن پھیلاتی رہتی ہے۔ "مسٹر معین الدین" دکھاوے کی عزت کی تفہیم پر منٹو کا بے مثال افسانہ ہے۔

مسٹر معین الدین کراچی کے ایک دولت مند تاجر تھے۔ اپنی خوبصورت بیوی زہرہ سے انھوں نے بمبئی میں بڑے معرکہ کا عشق کیا تھا اور خاندانی مزاحمتوں کے باوجود وہ اسے بیاہ کر کراچی لے آئے تھے۔ ان کے ایک لڑکا اور ایک لڑکی تھی۔ لڑکا انگلینڈ میں تربیت پا رہا تھا اور لڑکی کے لیے انھوں نے ایک انگریز نرس مقرر کر رکھی تھی۔ مسٹر معین الدین کو اپنی بیوی سے بے پناہ محبت تھی۔ طبعاً وہ کم گو اور شریف طبیعت کے تھے۔ وہ زہرہ سے جب اپنی محبت کا اظہار کرتے تو بڑے مدھم سروں میں۔

جب مسٹر معین الدین نے دیکھا کہ زہرہ ان کے ایک دوست مسٹر احسن سے جو ادھیڑ عمر کے بہت بڑے مالدار تاجر تھے ضرورت سے زیادہ التفات برت رہی ہے تو انھیں بڑی الجھن ہوئی۔ یوں تو انھوں نے ایک بڑے معرکہ کا عشق کیا تھا مگر دماغ ان کا تاجرانہ تھا۔ مسٹر احسن رنڈوے تھے۔ ان کی کوئی اولاد نہیں تھی۔ کراچی میں موتیوں کے سب سے بڑے تاجر تھے۔ کروڑپتی۔ جب مسٹر معین الدین نے زہرہ کو یہ کہتے سنا کہ "احسن صاحب! میں آپ کو یقین دلاتی ہوں کہ میں ان سے طلاق حاصل کر لوں گی کیونکہ وہ میری کوئی بات نہیں ٹالتے۔" تو معین الدین بہت پریشان ہوئے۔ وہ زہرہ کے پاس گئے اور کہا کہ میں تمھیں طلاق نہیں دوں گا۔ یہ میری عزت کا سوال ہے۔ جب زہرہ نے کہا کہ وہ مسٹر احسن سے وعدہ کر چکی ہے تو معین الدین نے کہا کہ کوئی دوسری راہ نکالی جا سکتی ہے۔ "تم احسن کے ساتھ رہ سکتی ہو۔" اور زہرہ احسن کے ساتھ رہنے لگی۔ مسٹر احسن خاوند کے بے مثل ایثار اور زہرہ کے جسمانی خلوص سے اس قدر متاثر ہوئے کہ انھوں نے تھوڑے ہی عرصے کے بعد وصیت لکھ کر اپنی تمام جائداد کی وارث زہرہ کو قرار دیا۔

یکایک احسن کا حرکت قلب بند ہو جانے سے انتقال ہو گیا۔ عدالت کے ذریعہ جب زہرہ ساری جائداد کا قبضہ لے کر خوش خوش گھر آئی تو دیکھا کہ مسٹر معین الدین کے پاس مولوی

قسم کا آدمی بیٹھا ہے۔ مسٹر معین الدین نے زہرہ کے ہاتھ میں طلاق نامہ دیا اور کہا کہ "مجھے اپنی عزت اور ناموس بہت پیارا ہے۔ جب سوسائٹی کو پتہ چلے گا کہ مسٹر احسن تمھارے لیے ساری جائداد چھوڑ مرا ہے تو کیا کیا کہانیاں نہیں گھڑی جائیں گی۔" لیکن جاتے جاتے مسٹر معین الدین نے کہا کہ "اگر تم نے اجازت دی تو میں کبھی کبھی تمھارے پاس آیا کروں گا۔"

ہم بیتال کی طرح پوچھ سکتے ہیں کہ اندریں حالات مسٹر معین الدین دوسرا کیا کرتے۔ انھیں زہرہ سے محبت بھی تھی اور وہ اس کے حسن کے دلدادہ بھی تھے۔ وہ زہرہ اور احسن کے باہمی ربط کو بڑھنے سے روک سکتے تھے یا پھر دل پر جبر کر کے اسے طلاق دے سکتے تھے۔ انھوں نے اپنے دل کی بات نہیں سنی کیونکہ جیسا کہ منٹو نے لکھا ہے ان کے دل اور دماغ کے بیچ بہت سا چاندی سونا ڈھیر ہو گیا تھا۔

فسادات پر منٹو نے بہت اچھے افسانے لکھے ہیں۔ ان میں "سہائے" "ٹھنڈا گوشت" "گورمکھ سنگھ کی وصیت" "کھول دو" "شریفن" اور "موذیل" خاص طور پر قابلِ ذکر ہیں۔ "سہائے" طوائفوں کا دلال ہے لیکن طوائفوں کے ساتھ اس کا سلوک نہایت شفقت آمیز بلکہ پدرانہ ہے۔ ایسے آدمیوں کے دل محبت کے پاک اور صاف جذبات سے بھرے ہوتے ہیں۔ وہاں نفرت اور تعصب کا گزر ہی نہیں ہوتا۔ فسادات میں ایک مسلمان اسے چھرا گھونپ کر ہلاک کر دیتا ہے تب بھی وہ مسلمان طوائف سلطانہ کے روپے اور زیور ممتاز کو دیتا ہے کہ سلطانہ کو پہنچا دے اور اسے کہہ دے کہ وہ چلی جائے "خطرہ بہت بڑھ گیا ہے۔" پاکستان روانہ ہوتے وقت جب ممتاز جہاز کے عرشے پر ہاتھ ہلاتا ہے تو ایسا لگتا ہے کہ وہ سہائے کی روح کو بلا رہا ہے ــــ ہم سفر بنانے کے لیے۔ جگل صرف اتنا کہتا ہے کہ کاش میں سہائے کی روح ہوتا۔" خاطر نشاں رہے کہ جگل نے ممتاز سے کہا تھا کہ اگر ہمارے محلہ میں فساد شروع ہو جائے تو ممکن ہے میں تمھیں مار ڈالوں۔ جگل کا چچا فساد میں مارا گیا تھا اور وہ بہت غمزدہ اور پُرعتاب تھا۔ افسانہ کا اخلاقی نکتہ یہ ہے کہ تعصب سے پاک ایسا دل کہاں سے لائیں جو سہائے کے سینہ میں تھا۔ چاہے ہندوستان ہو یا پاکستان ملکوں کی تعمیر خشت و سنگ سے نہیں بلکہ ایسی ہی پاکیزہ روحوں سے ہوتی ہے جن میں

نفرت اور تعصب کا سایہ تک نہیں ہوتا۔ کاش بڑے رہنماؤں اور مقتدر لوگوں کے پاس وہ دل ہوتا جو سہائے کے پاس تھا۔

سہائے کی روح اگر پاکیزہ تھی تو "ٹھنڈا گوشت" کے ایشر سنگھ کی روح غلاظت میں لتھڑ گئی تھی۔ فسادات میں وہ جس لڑکی کو کندھے پر اٹھا کر چلا، وہ مارے دہشت کے مر گئی اور ایشر سنگھ کو خبر بھی نہ ہوئی اور اس نے اس کے ساتھ منہ کالا کیا۔ آدمی سمجھتا تو یہی ہے کہ چاہے وہ قتل کرے یا زنا، ان کا اثر اس پر دیرپا ثابت نہیں ہوگا۔ لیکن آدمی آدمی ہے، حیوان نہیں ہے۔ اس کا ایک ذہن ہے جو غیر فطری اعمال کے تباہ کن اثرات قبول کرتا ہے اور غیر متوقع طور پر اسے مفلوج بنا دیتا ہے۔ ایک مردہ لڑکی کے ٹھنڈے گوشت سے مباشرت کا نتیجہ یہ ہوتا ہے کہ وہ اپنی مردمی کھو دیتا ہے۔ کلونت کور سمجھتی ہے کہ کوئی دوسری عورت اس کی زندگی میں آگئی ہے اور اسے قتل کر دیتی ہے۔ فسادات میں ایشر سنگھ نے متعدد آدمیوں کو قتل کیا تھا لیکن اس کے پیٹ کا پانی نہیں ہلا تھا۔ کیونکہ قتل آدمی کی فطرت کے خلاف نہیں ہے۔ تشدد آدمی کی فطرت میں ہے اور ہر آدمی میں ایک امکانی قاتل چھپا ہوتا ہے۔ جنگ اور فسادات میں یہی مار دھاڑ کرنے والا آدمی انسانیت کے مہین خول سے باہر نکل آتا ہے۔ لیکن ایشر سنگھ سے جو حرکت ہوئی تھی وہ تو انسانی فطرت کے خلاف تھی۔ فطرت کے خلاف یہ جرم کر کے وہ پہلے جیسا نارمل انسان رہتا تو اس کا مطلب تھا کہ آدمی کچھ بھی کرے اس کے کرتوتوں کا اس پر کچھ بھی اثر نہیں ہوگا۔ یہ بات پیدائشی اور عادی مجرموں کے لیے درست ہو سکتی ہے، نارمل آدمیوں کے لیے نہیں۔ چنانچہ اپنے کرتوت کا نتیجہ یہ ہوتا ہے کہ ایشر سنگھ جو کچھ پہلے تھا وہ نہیں رہتا۔ یہ جرم کی ایسی سزا نہیں جو توبہ و استغفار سے دور ہو۔ ایشر سنگھ کی مکتی اس کی موت میں ہی ہے۔ اس کی مردہ آتما اس کی زندہ لاش کب تک اٹھائے پھرتی۔ لیکن افسانہ کا گہرا نفسیاتی نکتہ یہ ہے کہ اس کی مردمی کی موت اس کی انسانیت کی علامت ہے۔ ایک انسان کے طور پر اس کا ذہن ایک غیر فطری عمل کا جھٹکا برداشت نہیں کر سکتا اور وہ نامرد ہو جاتا ہے۔ نامرد کے طور پر جینے سے وہ ایک انسان کے طور پر مرنے کو ترجیح

دیتا ہے۔ اس لیے وہ کلونت کور کا شکر ادا کرتا ہے۔ اس کی کرپان سے اس کا گرم گرم لہو بہا جو زندگی کی علامت ہے جب کہ اس کا مردہ جسم موت ہی موت تھا۔

اس افسانہ کی معنوی تہہ داریوں کو ہنوز ہماری تنقید نہیں پہنچ سکی ہے۔

"ٹھنڈا گوشت" پر مقدمہ چلا اور "کھول دو" پر بھی۔ لیکن دونوں فسادات پر منٹو کے بہت پُر تاثیر افسانے ہیں۔ "کھول دو" تو بڑی کاریگری سے بنائی ہوئی ایک چھوٹی سی ریوالور کی مانند ہے جسے ہم ایک کھلونے کے طور پر دیکھتے ہیں کہ یکایک اس میں سے نکلی ہوئی گولی اپنا کام کر جاتی ہے۔ صرف چھ صفحات کے اس مختصر افسانہ نے جس طرح لوگوں کے ذہنوں کو متاثر کیا ہے ویسا نہ کوئی افسانہ کر سکا نہ کوئی نظم۔ اس افسانہ میں غیر متوقع انجام کی تکنیک سے بہ یک وقت گہری المناکی، ہولناکی جھٹکے اور جھرجھری کا ایسا تاثر پیدا کیا ہے جس کی مثال دنیائے افسانہ میں شاید کہیں بھی نظر نہیں آئے۔ افسانہ کا انجام ایک ایسا تازیانہ ہے جس کی ضرب کھا کر ہمارا تخیل جیسے پیچھے کی طرف دوڑنے لگتا ہے، سکینہ پر گزارے ہوئے خود اس کی قوم کے رضاکاروں کے مظالم کے تصور سے ہمارا جی بیٹھتا جاتا ہے۔ افسانہ میں ان مظالم کا، اس ہولناک زنا بالجبر کا جو رضاکار نوجوانوں نے اس پر اتنی بار کیا کہ وہ ایک لاش بن گئی تھی کہیں ذکر نہیں ہے۔ لیکن افسانہ کے آخر میں جب ڈاکٹر نیم مردہ سکینہ کی نبض ٹٹول کر کہتا ہے کہ "کھڑکی کھول دو" اور "سکینہ کے مردہ جسم میں جنبش پیدا ہوئی۔ بے جان ہاتھوں سے اس نے ازاربند کھولا اور شلوار نیچے سرکا دی"۔ تو جبریہ زنا کے جو واقعات افسانہ میں بیان نہیں ہوئے تھے وہ ایک ہی لمحہ میں ایک متحرک تصویر کی صورت ہماری نظروں کے سامنے گھوم جاتے ہیں اور ہم عجیب بے بسی اور سناٹے کے عالم میں جو کچھ ہو گیا اسے دیکھتے رہتے ہیں۔ ہم ایسے شاک میں چلے جاتے ہیں کہ ایک لمحہ کے لیے اس کے بوڑھے باپ کو بھی بھول جاتے ہیں جو مارے خوشی کے چلا اٹھتا ہے کہ "میری بیٹی زندہ ہے" اور یہ بھی نہیں دیکھتا کہ بدن کی جس حرکت کے سبب وہ زندہ نظر آتی ہے اسے غیرت مند باپ دوسرے حالات میں کبھی برداشت نہ کرتا۔ ہم اس ڈاکٹر کو بھی بھول جاتے ہیں جس کے لیے برہنہ جسم روزمرہ کا معمول ہے لیکن یہاں وہ سکینہ کی حرکت

دیکھ کر پسینہ پسینہ ہو جاتا ہے۔

یہ تو انجام تھا۔ باقی کا افسانہ گو بہت ہی مختصر ہے لیکن تقسیم ملک، فسادات، مہاجرین کے قافلے، کیمپ، کیمپوں میں نفسا نفسی کا عالم، رضا کاروں کا سکینہ کو پانا لیکن اسے اپنے ہی پاس رکھنا، رضا کار جب بھی ملیں باپ کا ان سے سکینہ کے متعلق پوچھنا ان کا جواب دینا کہ مل جائے گی، اور باپ کا انھیں دعائیں دینا اور اسی نوع کے طنزیہ اور معنی خیز واقعات سے بھرا پڑا ہے۔ منٹو نے سکینہ کے حسن کا نقش ہمارے دل پر بٹھایا ہے لیکن باپ کی زبانی۔ خوبصورت سکینہ کو ایک بار ہم دیکھتے بھی ہیں لیکن بے چارگی اور خوف زدگی کے عالم میں۔ اس کے حسن پر رضا کاروں کی نظر جم جاتی ہے لیکن ہم تو اس کی بے بسی کو دیکھ کر دل تھام لیتے ہیں۔ منٹو نے یہ افسانہ کچھ ایسی سفاکی سے لکھا ہے کہ ہمارے دل میں رحم اور آنکھوں میں آنسو تک آنے نہیں دیتا۔ وہ بھیانک تا جس کا بیان تک اس نے نہیں کیا اسے پتھرائی آنکھوں سے دیکھنے کے کیا معنی ہیں ہم اس افسانے سے جانتے ہیں۔

"گورمکھ سنگھ کی وصیت" دوسرا بے بہا افسانہ ہے جو فسادات پر لکھا گیا ہے۔ گورمکھ سنگھ ہر سال عید کو میاں عبدالحیؒ کے یہاں سوّیاں بھیجتا ہے۔ گورمکھ سنگھ مر گیا ہے لیکن اپنے بیٹے کو وصیت کر گیا ہے کہ سال بہ سال سوّیاں ضرور میاں صاحب کو پہنچتی رہیں۔ لیکن اس سال عید اُن فسادات کے شعلوں میں آئی ہے جو تقسیم کے بعد بھڑک اٹھے تھے۔ عبدالحیؒ فالج زدہ ہیں اور گھر میں ایک سہمی ہوئی جوان بیٹی اور خوف زدہ نوکر ہے اور شہر میں چاروں طرف آگ کے شعلے اور دھواں اور گولیوں کی آوازیں اور بم کے دھماکے ہیں۔ لیکن سنتوکھ سنگھ اپنے باپ کی وصیت پوری کرتا ہے۔ سوّیاں دے کر جب وہ سڑک پر واپس آتا ہے تو ٹھاٹھا باندھے چار آدمی ہاتھ میں ہتھیار اور جلتی مشعلیں لے کر کھڑے ہوتے ہیں۔ سنتوکھ سنگھ نے انھیں سمجھایا تھا کہ وہ جج صاحب کے یہاں سوّیاں پہنچا دے پھر ان کا جو جی چاہے کریں۔ سنتوکھ سنگھ جب لوٹتا ہے تو وہ کہتے ہیں "تو کر دیں معاملہ ٹھنڈا جج صاحب کا" اور سنتوکھ سنگھ یہ کہہ کر چلا جاتا ہے "ہاں، جیسی تمھاری مرضی" اور افسانہ ختم ہو جاتا ہے۔

جس طرح "کھول دو" میں قاری کا تصور پیچھے کی طرف دوڑتا ہے اور ان ہولناک واقعات کی تصویر اس کے ذہن میں گھوم جاتی ہے جس سے سکینہ گزری لیکن جو افسانے میں بیان نہیں کیے گئے، اسی طرح اس افسانہ میں قاری کا تصور آگے کی طرف دوڑتا ہے اور ان ہولناک مظالم کے تصور سے لرز اٹھتا ہے جو افسانہ میں بیان نہیں کیے گئے لیکن جو جج صاحب ان کی جوان لڑکی اور چھوٹے لڑکے پر ان چار ٹھاٹھا باندھے ہوئے آدمیوں نے ڈھائے ہوں گے۔ ہولناک واقعات کو بیان نہ کر کے ہولناکی کا تاثر پیدا کرنا آرٹ کی معراج ہے۔

لیکن "شریفن" ایک ایسا افسانہ ہے جس میں فسادات کے خوں چکاں واقعات بیان ہوئے ہیں۔ لیکن ایسے غیر جذباتی اور معروضی انداز میں کہ قاری پر کوئی جذباتی تاثر پیدا نہیں ہوتا۔ یہ تاثر پیدا کرنا منٹو کا مقصد بھی نہیں تھا۔ منٹو ہولناکی کا تاثر قاری میں نہیں بلکہ کردار میں پیدا کرنا چاہتا تھا۔ اسی لیے لرزہ خیز واقعات اس طرح بیان ہوئے ہیں کہ قاری انہیں ٹھنڈے کلیجے سے دیکھتا ہے۔ چاروں طرف مار دھاڑ کا بازار گرم ہے۔ قاسم جس کی پنڈلی میں گولی لگی ہے جب اپنے گھر میں داخل ہوتا ہے تو دیکھتا ہے کہ بیوی مری پڑی ہے اور بیٹی کی لاش برہنہ پڑی ہے۔ وہ گنڈاسا لے کر باہر نکل گیا۔ راستہ میں دو چار آدمیوں کو مارا۔ ایک گھر میں گھس کر ایک خوف زدہ لڑکی سے زنا بالجبر کیا۔ جب بعد میں اس نے اس لڑکی کی برہنہ لاش کی طرف دیکھا تو اسے اپنی بیٹی شریفن یاد آگئی۔ قاسم نے اس کے جسم پر کمبل ڈال دیا۔ اتنے میں ایک آدمی تلوار لے کر اندر آیا اور اس سے پوچھا "کون ہو تم؟" قاسم نے لرزتے ہوئے ہاتھ سے فرش پر پڑے ہوئے کمبل کی طرف اشارہ کیا اور کھوکھلی آواز میں صرف اتنا کہا "شریفن"۔ مسلح آدمی نے کمبل ہٹایا۔ ننگی لاش دیکھ کر پہلے وہ کانپا پھر آنکھیں بند کر لیں۔ تلوار ہاتھ سے گر پڑی اور وہ "بملا بملا" کہتا، لڑکھڑاتے ہوئے قدموں سے باہر نکل گیا۔

یونانی المیہ کی مانند یہ چھوٹا سا افسانہ بتاتا ہے کہ تشدد اور انتقام کا ایک چکر ہوتا ہے جو کبھی ختم نہیں ہوتا۔ صرف معافی، عدم تشدد اور کریم النفسی کے ذریعہ

ہی آدمی شر کے اس چکر سے نکل سکتا ہے۔ دوسرا اہم نکتہ لڑکیوں کے برہنہ جسم کی مشابہت کا ہے۔ بے لباسی میں سب بدن ایک سے ہیں۔ شریفن اور بملا کے جوان ہوتے ہوئے جسموں میں کوئی فرق نہیں۔ یہ ایک ایسی حقیقت ہے جو ہمیشہ آدمی کی آنکھ سے ملبوس ہو کر اوجھل ہو جاتی ہے۔ ظواہر کے پردوں نے نہ صرف انسان انسان کے بیچ افتراق پیدا کیا ہے بلکہ تعصبات کی ایسی دیواریں حائل کی ہیں کہ حقیقت کو ہم دیکھ ہی نہیں پاتے۔

فسادات کے موضوع پر "موذیل" منٹو کا بہت ہی مشہور افسانہ ہے۔ موذیل ایک یہودی لڑکی ہے اور ترلوچن ایک سکھ نوجوان جو موذیل کے عشق میں گرفتار ہوا ہے۔ موذیل ترلوچن کو پسند کرتی ہے بلکہ اسے چاہنے لگتی ہے لیکن اس کے ساتھ کوئی پائیدار ازدواجی رشتہ قائم کرنے سے جھجکتی ہے کیونکہ اوّل تو وہ خود گرہستن ٹائپ عورت نہیں ہے اور دوئم اس کا آزاد منش اسلوبِ حیات جس میں وہ مختلف لوگوں سے تعلقات قائم کرتی ہے اسے راس آگیا ہے۔ اس سے وہ غیر مطمئن نہیں ہے۔ اسے خوف بھی ہے کہ اگر ترلوچن کے ساتھ زیادہ رسم بڑھائی تو یہ تعلق اس کے پاؤں کی زنجیر بن سکتا ہے۔ اسی لیے وہ ترلوچن کو ایک حد تک ہی جسمانی آزادی دیتی ہے۔ کرداروں کے نفسیاتی فرق اور ان کے تعلقات کی جذباتی نزاکتوں پر منٹو کی نگاہ بہت گہری پڑتی ہے۔ دراصل اس کے کرداروں سے جو غیر معمولی اعمال سرزد ہوتے ہیں انھیں اس وقت تک سمجھا نہیں جا سکتا جب تک کرداروں کی پیچیدہ نفسیاتی ساخت کا پورا علم نہ ہو۔ اس کے افسانوں میں تجسس اور تحقیر کا عنصر اتنا شدید ہوتا ہے کہ عموماً سطحی نظریں اپنی رواں قرائت میں ان نزاکتوں کا پوری طرح ادراک نہیں کر پاتیں۔

پہلی نظر میں خود ترلوچن کو موذیل خوفناک طور پر دیوانی معلوم ہوتی تھی۔ کٹے ہوئے بھورے بال اس کے سر پر پریشان تھے۔ ہونٹوں پر لپ اسٹک یوں جمی تھی جیسے گاڑھا خون اور وہ بھی جگہ جگہ چٹخی ہوئی تھی۔ ڈھیلا ڈھالا سفید چغہ اور پاؤں میں کھڑاویں جو پھسلیں تو موذیل ترلوچن پر تھی۔

موذیل اگر آزاد منش، جرائت مند اور بالنوری لڑکی نہ ہوتی تو ترلوچن کی محبوبہ

کرپال کور کو بچانے فسادات اور کرفیو کے دنوں میں ترلوچن کو ساتھ لے کر مسلمانوں کے محلّہ میں نہ جاتی۔ وہاں جاتی ہے اور پھر کھڑاؤں سیڑھی سے پھسلتی ہے اور وہ گرتی اور سر کی چوٹ سے مر جاتی ہے۔ فسادی چغہ کے اندر موذیل کا برہنہ جسم دیکھنے میں مشغول ہوتے ہیں اور موذیل کے اشارے پر ترلوچن کرپال کور کو بچانے جاتا ہے۔ اس افسانہ میں پگڑی داڑھی یعنی مذہب کے ظاہری نشانوں اور بدن کی برہنگی کا بہت ہی معنی خیز تضاد پیش کیا گیا ہے۔ یہی ظاہری نشان لوگوں کو مرواتے ہیں جب کہ موذیل کے جسم کی برہنگی ترلوچن کی جان بچاتی ہے۔ جب وہ اپنی پگڑی کھول کر موذیل کے برہنہ جسم کو ڈھانپتا ہے تو وہ کہتی ہے "لے جاؤ اس کو — اپنے اس مذہب کو!"

ذہنی کیفیت کے بیان میں منٹو کا سب سے اچھا افسانہ "خالد میاں" ہے۔ افسانہ میں ممتاز کو وہم ہو جاتا ہے کہ اس کا بیٹا جس کی پہلی سالگرہ کی وہ دھوم دھام سے تیاریاں کر رہا ہے ایک سال کا ہونے سے پہلے ہی مر جائے گا۔ اور خالد واقعی بیمار پڑتا ہے اور بیماری تشویشناک صورت اختیار کر لیتی ہے اور بیماری کے ساتھ ممتاز کا وہم بھی بڑھتا جاتا ہے کہ اگر وہ یہ کرے گا یا وہ کرے گا، سگریٹ پیئے گا یا پانی پیئے گا یا بنچ پر بیٹھے گا تو خالد مر جائے گا۔ حکم ہوتا ہے کہ دعا کے لیے سجدے میں پڑ جاؤ۔ پھر حکم ہوتا ہے کہ سجدے سے نہ اٹھو۔ وہ دعا مانگنا چاہتا تھا مگر حکم تھا کہ مت مانگو۔ ممتاز کی آنکھوں میں آنسو آگئے۔ وہ خالد کے لیے نہیں اپنے لیے دعا مانگنے لگا۔ خدایا مجھے اس اذیت سے نجات دے — تجھے اگر خالد کو مارنا ہے تو مار دے، یہ میرا کیا حشر کر رہا ہے تو؟" بالآخر خالد مر جاتا ہے۔ ممتاز اس کے ریشمی بالوں پر ہاتھ پھیر کر دل چیر دینے والے لہجے میں کہتا ہے "خالد میاں — میرے وہم لے جائیں گے اپنے ساتھ" اور ممتاز کو ایسا محسوس ہوا کہ جیسے خالد نے سر ہلا کر ہاں کی ہے۔

منٹو کا یہ دل ہلا دینے والا افسانہ موت اور قدرت کی اندھی طاقتوں کے سامنے انسان کی بے بسی کی نہایت اثر انگیز تصویر پیش کرتا ہے۔

منٹو انسانی ذہن کی کمزوریوں سے اچھی طرح واقف ہے۔ وہ شیکسپیئر کی طرح اس راز سے بھی واقف ہے کہ اس دنیا میں بہت کچھ ایسا ہے جو ہماری فہم سے بالا ہے۔ فکر کی یہ نہج

اس کڑے حقیقت نگار کے یہاں رومانیت کا رنگ بھرتی ہے۔ اتنی بھی رومانیت نہ ہوتی تو وہ "کتے کی دعا" جیسا بے مثال افسانہ نہ لکھتا۔ منٹو ایک خط میں لکھتا ہے: "میں دعا کا قائل ہوں۔ ٹھیک اسی طرح جس طرح میں مندر کی روح پرور فضا کا قائل ہوں۔ دعا کے لیے خاص لمحات ہوتے ہیں۔ جو دعا ہر وقت مانگی جائے میرے خیال میں وہ دعا نہیں۔"

"کتے کی دعا" میرے خیال میں اردو کا واحد افسانہ ہے جس میں انسان اور کتے کی رفاقت کا اتنا دلدوز بیان ہوا ہے۔ ویسے بھی جانوروں پر ہمارے یہاں افسانے کہاں ملتے ہیں۔ افسانہ کا آغاز اس جملے سے ہوتا ہے۔ "آپ یقین نہیں کریں گے۔ مگر یہ واقعہ جو میں آپ کو سنانے والا ہوں، بالکل صحیح ہے۔" یہ کہہ کر شیخ صاحب نے بیڑی سلگائی۔ یہ منٹو کے قلم کا جادو ہے کہ جیسے جیسے ہم افسانہ پڑھتے جاتے ہیں ہمارے دل کی دھڑکن تیز ہوتی جاتی ہے اور جب افسانہ ختم کرتے ہیں تو ہمیں اس بات کا یقین آجاتا ہے شیخ صاحب شدید طور پر بیمار ہوئے تو کتے نے کھانا پینا چھوڑ دیا، اداس اور غم زدہ رہنے لگا اور جب شیخ صاحب نے اس سے کہا "گولڈی۔ میں اچھا ہو جاؤں گا۔ تم دعا کرو۔" تو اس نے بڑی اداس آنکھوں سے دیکھا، پھر سر اوپر اٹھا کر چھت کی طرف دیکھنے لگا جیسے دعا مانگ رہا ہے۔ اور اس کی دعا قبول ہوئی، شیخ صاحب اچھے ہوئے لیکن کتا بیمار ہو گیا اور خود شیخ صاحب نے زہر کی گولی دے کر اس کی تکلیف کا خاتمہ کیا۔ یہ کہانی کچھ اس ڈھنگ سے بیان کی گئی ہے، واقعات کی ترتیب آگے پیچھے کچھ ایسی رکھی گئی ہے اور ایسے دل کو چھونے والے واقعات بیان کیے گئے ہیں کہ پورا افسانہ ایک برچھی کی طرح قاری کے سینہ میں اترتا جاتا ہے۔ "کتے کی دعا" بے شک منٹو کے بہترین افسانوں میں سے ایک ہے۔"

"بلونت سنگھ مجیٹھا" اور "پیرین" دونوں ضعیف الاعتقادی کے افسانے ہیں۔ اوّل الذکر کمزور ہے لیکن "پیرین" بہت ہی خوش طبعی اور خوش سلیقگی سے لکھا گیا ہے۔ برج موہن کا یہ خیال کہ وہ اپنی پارسی محبوبہ پیرن سے ملتا ہے تو اس کی نوکری چلی جاتی ہے، ہمیشہ سچ ثابت ہوتا ہے۔ لیکن ایک مرتبہ ایسا ہوتا ہے کہ پیرن سے ملنے پر نوکری جاتی نہیں

بلکہ ترقی ہو جاتی ہے۔ بس اسی لمحہ سے پیرن کی نحوست ختم ہونے کے ساتھ ہی برج موہن کے لیے پیرن میں دلچسپی بھی ختم ہو گئی اور ایک دلچسپ مشغلہ بھی ختم ہو گیا۔ اب کون اسے بے کار رکھنے کا موجب ہوگا۔

"شادی" ایک بہت ہی دلچسپ افسانہ ہے۔ جس میں شراب کے نشہ میں ڈوبے نوجوان کی ذہنی حالت کی بہت ہی اچھی عکاسی کی گئی ہے۔ یہ نشہ میں ڈوبتا ابھرتا چیزوں کو بھولتا یاد کرتا ذہن جب دوسرے روز اس لڑکی کی تلاش میں جاتا ہے جس کے ساتھ اس نے آدھے جاگتے اور آدھے سوتے شب باشی کی تھی تو بھولے بسرے راستوں سے بالآخر وہ منزلِ مقصود تک پہنچ ہی جاتا ہے۔ لیکن وہ لڑکی اس سے کہتی ہے۔ اب اس کی شادی ہو گئی ہے اور اپنے پتی دیو سے ملانے لے جاتی ہے۔ کچھ یہی قصہ "مس مالا" میں ہوتا ہے جو خود کبھی پیشہ ور رہ چکی تھی اور اب میوزک ڈائرکٹر بھٹسادے کو اس کے دوست کے لیے اچھی لڑکی کی تلاش میں مدد کرتی ہے، لیکن جب خود بھٹسادے مس مالا سے چھیلیں کرنے لگتا ہے تو وہ کہتی ہے "تم ہمارا بھائی ہے۔ ہم نے کسی سے شادی کرلی ہے۔" دراصل خانگی پیشہ کرانے والی عورتوں کا طبقہ کھلے چوک بیٹھنے والیوں سے کم نہیں ہے اور یہ آفاق گیر فینومینا ہے۔ مغرب میں تو بہت سی لڑکیاں پیشہ اسی لیے کراتی ہیں کہ کچھ رقم جمع ہو جائے تو شرفاء کی طرح گرہست جیون شروع کریں۔ منٹو کو حیرت اس بات میں ہے کہ شادی میں وہ کون سا جادو ہے جو انھیں رات کی رات پتی ورتا بنا دیتا ہے۔ اس کی دلچسپی اس نفسیاتی نکتہ میں بھی ہے کہ آیا عورت اپنا رول اتنی جلد بدل سکتی ہے۔ شاید بدل سکتی ہے کیونکہ قحبگی پیشہ ہوتی ہے، عادت نہیں۔

"پھندنے" جو ایک بخار میں مبتلا نوجوان لڑکی کی ذہنی کیفیت کا افسانہ ہے اپنی نوع کا منفرد تجربہ ہے اور ایک بہت اہم اسلوبی کارنامہ۔ ایک دوسرے میں گھلتی ملتی گڈمڈ ہوتی، مضحکہ خیز صورتیں اختیار کرتی سرریلی تصویروں کا ایسا محیر العقول کارنامہ اس افسانے سے پہلے کہیں نظر نہیں آیا۔ بعد میں صرف سریندر پرکاش نے اس تکنیک کا کامیاب استعمال کیا اور چند بیش بہا کہانیاں اردو کو دیں۔

ذہن کی ہذیانی کیفیت میں تمام تصویریں اُلٹی سیدھی ہو جاتی ہیں۔ لیکن ان کی اصل حقیقت کا سراغ پانا مشکل نہیں۔ خوابناک تصویروں کی بجائے اگر حقائق کی بنیاد پر افسانہ بیان کیا جاتا تو محض چند معمولی، چند غیر معمولی اور ایک دو سنسنی خیز واقعات کے علاوہ کچھ ہاتھ نہ لگتا۔ ایک متمول اختلاط پسند خاندان کی جنسی بے راہ رویوں کی کہانی سامنے آتی۔ یہی واقعات جب بخار کی حالت میں لڑکی کے ہذیانی ذہن سے گذرتے ہیں تو پر ورژن کا گہرا نقش ذہن پر چھوڑتے ہیں۔ یہ آسمان کو دو ٹانگوں کے بیچ سے دیکھنے کا انداز ہے جس سے چیزیں جو کچھ کہ ہیں اس سے مختلف نظر آتی ہیں۔

اس بڑی کوٹھی کی مرغیاں باغ کی جھاڑیوں میں انڈے دیتی ہیں۔ وہاں بلّی نے بچے دیئے تھے جنھیں بلا کھا گیا تھا۔ کُتیّ نے بھی بچے دیئے تھے جنہیں کُتیّ سمیت زہر دے دیا گیا۔ ایک ملازمہ تھی جس کا باغ میں کسی نے قتل کر دیا۔ اس کے گلے میں اس کا پھندنوں والا ازار بند پایا گیا۔ کسی کی شادی ہوئی تو سرخ وردیوں والے سپاہی بڑے بڑے پھندنے لٹکائے آئے۔ اس کی ماں ہر روز صبح شام موٹر میں سیر کو جاتی تھی۔ بدعادت مرغیوں کی طرح دُور دراز باغوں میں جھاڑیوں کے پیچھے انڈے دیتی تھی۔ ڈیڈی ہوٹل میں تھا جہاں اس کی لیڈی اسٹینو گرافر اس کے ماتھے پر پوڈی کلون مل رہی تھی۔ اس کی ممی دوسرے کمرے میں تھی۔ ڈرائیور اس کے بدن سے موبل آئل پونچھ رہا تھا۔ دُلہن کو جانے کیا سوجھی کم بخت نے جھاڑیوں کے پیچھے نہیں، اپنے بستر پر صرف ایک بچہ دیا جو بڑا گل گوتھنا لال پھندنا تھا۔ اس سہیلی کا بینڈ بج گیا۔ مگر وہ وردی والے سپاہی پھندنے نچاتے نہ آئے۔ ان کی بجائے پیتل کے برتن تھے۔ چھوٹے اور بڑے جن سے آوازیں نکلتی تھیں۔

اس اسلوب نگارش سے اندازہ ہوا ہوگا کہ پھندنے کا پورا آرٹ ہذیان کی کیفیت کو پیش کرنے کا ہے۔ منٹو کے اس اجتہاد سے جدید افسانہ کو تخلیق کی نئی راہیں ملیں۔ یہ بات بھی غور طلب ہے کہ "ممی" ہی کی طرح "پھندنے" بھی ضرورت سے زیادہ طول کھینچ گیا ہے۔

منٹو کے افسانوں کا ایک اہم موضوع دل کی فیاضی ہے۔ ضروری نہیں کہ یہ فیاض دل

اخلاقی طور پر برگزیدہ اور سماجی طور پر برتر ہستیوں ہی میں ملے۔ بابو گوپی ناتھ تو اخلاقی اور سماجی دونوں اعتبار سے گرا ہوا آدمی ہے لیکن کیسے فیاض دل کا مالک ہے "نطفہ" جو بہت ہی جامع اور دلچسپ افسانہ ہے کا صادق بھی بابو گوپی ناتھ کے قسم ہی کا آدمی ہے گو دونوں میں بہت فرق ہے۔ افسانہ کا آغاز ہی دونوں کے تقابل سے ہوتا ہے۔ ایک طوائف کے بطن میں جب صادق کا نطفہ ٹھہر جاتا ہے تو، گو وہ ایسی شادی کے بہت خلاف تھا، وہ طوائف سے شادی کر لیتا ہے۔ اس طوائف کے بطن سے لڑکی پیدا ہوتی ہے۔ چھ مہینے بعد جانے صادق کے دل میں کیا آئی کہ اس نے طوائف کو طلاق دے دی اور اس سے کہا "تمہارا اصل مقام یہ گھر نہیں ۔۔۔ ہیرا منڈی ہے ۔۔۔ جاؤ اس لڑکی کو بھی اپنے ساتھ لے جاؤ ۔۔۔ اس کو شریف بنا کر میں تم لوگوں کے کاروبار کے ساتھ ظلم کرنا نہیں چاہتا۔ جاؤ، خدا میرے اس نطفے کے بھاگ اچھا کرے ۔۔۔ لیکن دیکھو اسے نصیحت دیتی رہنا کہ کسی سے شادی کی غلطی کبھی نہ کرے۔ یہ غلط چیز ہے"۔ نکتہ یہ ہے کہ صادق خود کاروباری آدمی ہے اور وہ دوسروں کے کاروبار اُجاڑ کر اپنی خوشی نہیں خریدنا چاہتا۔ آپ دیکھیں گے کہ اس کہانی کی اور بابو گوپی ناتھ کی اخلاقیات الگ الگ ہیں اور اپنی جگہ دونوں ٹھیک ہیں۔ ایک بات یہ بھی ہے کہ منٹو نطفہ کو پندار کا مسئلہ سمجھتا ہے۔ اس تھیم کا بہت ہی اچھا افسانہ ہے۔

"حامد کا بچہ" حامد کو یقین ہو جاتا ہے کہ جس لڑکی کے یہاں وہ پچھلے کئی مہینوں سے جاتا رہا اسے نطفہ ٹھہر گیا ہے۔ حامد کی غیرت کو یہ گوارا نہیں تھا کہ اس کا بچہ ایک پیشہ کرنے والی لڑکی کے یہاں پروان چڑھے۔ افسانہ میں حامد کا ذہنی خلفشار دیکھنے کے قابل ہے۔ جب کوشش کے باوجود حمل نہیں گرتا، تو حامد پیدائش کے بعد بچہ کو غنڈوں کی مدد سے اُٹھا لے جاتا ہے۔ افسانہ یہاں بہت سنسنی خیز بن گیا ہے۔ لیکن آپ دیکھیں گے کہ یہ سنسنی افسانہ کے لیے ضروری ہے کیونکہ افسانہ نگار بتانا چاہتا ہے کہ اس بچہ سے چھٹکارا پانے کے لیے حامد کسی بھی انتہا کو پہنچ سکتا ہے۔ حامد ایک سنسان جگہ پر پتھر سے بچہ کا سر کچلنے ہی والا ہوتا ہے کہ اسے خیال آتا ہے بچہ کا منہ دیکھ لیا جائے۔ دیا سلائی کی تیلی جلا کر وہ منہ دیکھتا ہے۔ یہ کس کی شکل ہے۔ اس نے کہیں دیکھی تھی۔ کہاں؟ کب؟ اسے یاد

آتا ہے یہ تو اسی مرد کی شکل ہے جس کے ساتھ لتا شیواجی پارک میں رہتی تھی۔ حامد بچے کو وہیں چھوڑ کر قہقہے لگا کر چلا جاتا ہے۔

آن کی آن میں پوری فضا بدل جاتی ہے۔ جس بچے کو وہ اپنا سمجھ کر مارنے کے لیے تیار ہو گیا تھا وہ کسی اور کا نکلا تو اسے چھوڑ کر چلا گیا۔ تو گویا بچہ اہم نہیں تھا بلکہ بچے کے متعلق اس کا خود پسندانہ خیال اہم تھا کتنی عجیب بات ہے کہ بچہ اگر اس کا ہوتا تو اسے مار دیتا، کسی اور کا تھا تو نہیں مارا۔ حامد کو اپنے نطفے کے متعلق خبط ہو گیا تھا۔ اس خبط کا حقیقی جذبے سے کوئی تعلق نہیں تھا۔ اس کے برعکس صادق زیادہ حقیقت پسند ہے۔ وقتی طور پر وہ نطفہ کو ایگو کا مسئلہ بناتا ہے۔ لیکن پھر حقیقت سے آنکھیں چار کر لیتا ہے۔ اور حقیقت یہ ہے کہ وہ لوگ جو اپنے نطفے بکھیرتے پھرتے ہیں۔ وہ جان کر بھی انجان بننے کی طاقت رکھتے ہیں۔ منٹو کا حقیقت پسند ذہن یہ بات جان چکا تھا کہ نطفہ ایگو کا مسئلہ ہے جب کہ بچے سے لگاؤ جبلی اور حیاتیاتی فینومینا ہے۔

"باسط" دل کی فیاضی سے زیادہ ایک مجسم معصومیت اور پاکیزہ روح کی کہانی ہے۔ باسط نوجوان لڑکا ہے جس کی ابھی ابھی شادی ہوئی ہے۔ اس کی دلہن پیٹ میں کسی کا پاپ لے کر آئی ہے۔ بالآخر اسے اسقاط ہو جاتا ہے۔ باسط اپنے ہاتھوں سے حمام صاف کرتا ہے۔ گناہ کی نشانی ٹھکانے لگاتا ہے۔ اس صدمے سے اس کی ماں مر جاتی ہے۔ وہ یہ بھی غم برداشت کرتا ہے۔ وہ اپنی بیوی سعیدہ کے گناہ کو معاف ہی نہیں کرتا بلکہ اس کی پردہ پوشی اور اس سے چشم پوشی کرتا ہے۔ دراصل باسط نے سعیدہ میں انسانی اذیت کو اپنی انتہا پر دیکھا ہے۔ اپنا راز چھپانے کے لیے سعیدہ جن تکالیف سے گزرتی ہے ان کا احساس باسط کے دل میں ایک ایسی ہمدردی پیدا کرتا ہے کہ یہ خیال بھی اس کے ذہن میں نہیں آتا کہ سعیدہ ایک بڑے گناہ کا شکار ہوئی ہے۔ وہ سعیدہ کو خبر بھی نہیں ہونے دیتا کہ وہ اس کے راز کو جان گیا ہے۔ اپنے راز کو چھپانے کے لیے سعیدہ جس کرب و اندوہ سے گزری ہے اس کا خیال ہی اس کے دل سے کدورت کو مٹا دیتا ہے۔ اس افسانہ میں منٹو کا کمال یہ ہے کہ وہ طرزِ عمل جو ایک مہاتما، ایک ولی، ایک پیغمبر کو زیب

دے اسے ایک ایسے نوجوان میں دکھایا ہے جو نہ آدرش وادی ہے نہ دانشور۔ اس سے جو کچھ نیکی عمل میں آتی ہے وہ شخصیت کا غیر شعوری اور غیر خود آگاہ عمل ہے۔ گویا باطن کی پاکیزگی اور معصومیت محض اکتسابی نہیں ہوتی بلکہ پیدائشی اور فطری بھی ہوتی ہے۔ باسط ان لوگوں میں سے ہے جو ولی یا فرشتہ بنے بغیر فرشتگی کا علامیہ ہوتے ہیں۔ انھیں دیکھ کر لگتا ہے کہ کچھ لوگ ایسے ہوتے ہیں جن کے اعمال کے سرچشموں کا پانی گنگوتری کے شیتل جل کی مانند صاف شفاف اور منزہ ہوتا ہے۔ انسان کی فطری معصومیت پر ایسا بے مثال افسانہ شاید ہی کہیں اور نظر آئے۔

"باسط" کے برعکس "خورشت" ایسا افسانہ ہے جو روح کی کثافت کو پیش کرتا ہے۔ یہاں شر کی طاقت نہیں محض من کا میلا پن ہے۔ خورشیت ایک پارسی ڈاکٹر کی بیوی ہے۔ ان کے گھر میں ایک دولت مند نوجوان سکھ کا آنا جانا ہے بلکہ اس کے تعلقات اتنے گہرے ہیں کہ وہ اس خاندان کا ایک فرد ہی معلوم ہوتا ہے۔ ڈاکٹر کو اس کی دوستی پر پورا اعتماد اور فخر ہے۔ دراصل یہ پورا افسانہ دوستی کے اعتماد کی شکست کا افسانہ ہے۔ جب یہ سکھ بمبئی میں منٹو اور اس کی بیوی کو اپنی ہوٹل میں ملنے بلاتا ہے اور وہاں خورشت کو اپنی بیوی کے طور پر پیش کرتا ہے تو منٹو کی بیوی نفرت سے منہ پھیر لیتی ہے اور کہتی ہے۔ "چلو۔۔۔ یہ نہ عیش ہے نہ محبت نہ رومانس۔ یہ صاف ستھرا زنا بھی نہیں ہے۔ کچھ بہت گندی بات ہو گئی ہے۔ ایک بہت ہی شریف اور نیک آدمی کی محبت اور دوستی اور اعتماد کے گوہر آبدار کو گندے جذبات کے جوہڑ میں لتھڑا گیا ہے۔ اسی لیے منٹو نے ردِ عمل اپنی بیوی کا بتایا ہے جو بالکل فطری اور جبلّی ہے۔

"بادشاہت کا خاتمہ" "خالی بوتلیں خالی ڈبے" "لائسنس" "مجید کا ماضی" "ننگی آوازیں" "ہرنام کور" "صاحب کرامات" "بتی" "گولی" "بسم اللہ" "چور" اور "خدا کی قسم" منٹو کے وہ کامیاب اور معنی خیز افسانے ہیں جن کے ذکر کے بغیر اس کے افسانوں کا جائزہ تشنہ رہے گا۔

"بادشاہت کا خاتمہ" کا پورا حسن اس کی برجستگی اور بے ساختگی میں ہے۔ من موہن جو

ایک محبت کا ترسا ہوا بے کار نوجوان ہے چند دنوں کے لیے اپنے دوست کی خالی آفیس
سنبھالتا ہے۔ وہیں رہتا ہے، وہیں سوتا ہے۔ ٹیلی فون پر روزانہ ایک لڑکی صبح شام اس
سے گفتگو کرتی ہے۔ یہ گفتگو جو رانگ نمبر سے شروع ہوکر من موہن کے لیے اَن دیکھی محبت میں
بدل جاتی ہے پورے افسانہ کی جان ہے۔ اس گفتگو کی خصوصیت یہ ہے کہ رومان
اور محبت سے پہلو بچانے کے باوجود حقیقت پسندی کی لہروں پر بہتی ہوئی رومان اور
محبت ہی کو جنم دیتی ہے۔ یہ افسانہ منٹو نے کچھ اس ڈھنگ سے لکھا ہے کہ ٹیلی فون نہ
آنے پر اور ٹیلی فون کی گھنٹی بجنے پر من موہن کے ساتھ ساتھ قاری کا دل بھی دھڑک
اٹھتا ہے۔ یہ لڑکی جو ٹیلی فون کے ذریعہ من موہن کی زندگی میں داخل ہوئی ہے اس
کی زندگی کا اتنا ہی بڑا تجربہ ہے جتنا کہ کسی کو بادشاہت ملنے کا تجربہ ہو سکتا ہے۔ لیکن
یہ بادشاہت ختم ہو جاتی ہے۔ من موہن بیمار پڑتا ہے اور جب کہ لڑکی اسے پہلی بار اپنا
فون نمبر بتاتی ہے وہ اوندھے منہ ٹیلی فون پر گرتا ہے اور اس کے منہ سے خون کے
بلبلے پھوٹنے لگتے ہیں۔ اگر افسانہ کا یہ انجام نہ ہوتا تو من موہن لڑکی سے ملتا، رومان آگے
بڑھتا یا ختم ہو جاتا۔ من موہن کی کہانی بھی زندگی کی ہر کہانی کی مانند یک رنگ اور بیرنگ
بن جاتی۔ اس میں وہ طربیہ المیہ تمکنت کہاں پیدا ہوتی جو بادشاہت کے ملنے اور
ختم ہونے سے عبارت ہے۔ بے شک منٹو نے فن کی خاطر من موہن کو مارا لیکن من موہن
کا لہو رائیگاں نہیں گیا، منٹو کے افسانے کو رنگین بنا گیا۔

"خالی بوتلیں خالی ڈبے" میں انشائیہ کا لطف زیادہ ہے۔ تجرد پسند لوگوں کی مختلف
چیزوں کو جمع کرنے کی عادات کا ذکر منٹو نے بہت دلچسپ پیرایہ میں کیا ہے۔ جو افسانہ جنم لیتا
ہے اس کا یہ نفسیاتی پہلو بھی غور طلب ہے کہ بیوی کے انتخاب میں جو جذباتی رویے کام
کرتے ہیں وہ غیر شعوری طور پر مردوں کی دوسری چیزوں کی پسند اور ان کی عادتوں میں
جھلکتے ہیں۔ خالی بوتلیں اور خالی ڈبے جمع کرنے والا رام سروپ ایک ایسی دبلی پتلی
عورت سے شادی کرتا ہے جو بنارسی ساڑھی میں کاغذ میں لپٹی ہوئی خالی بوتل ہی نظر آتی
ہے۔ ذرا سوچیے کہ دنیا میں ہماری ہی پسند کام کرتی تو نہ جانے کتنی عورتیں بن بیاہی

رہ جاتیں۔ لیکن فطرت بایولوجیکل جوڑے بنانے میں بڑی فراخ ثابت ہوئی ہے۔ اس مقصد
کے لیے ہر آدمی کے نفسیاتی میلانات دوسرے سے الگ رکھتی ہے۔ خالی بوتلوں کو بھی
سجانے والے لوگ دنیا میں مل جاتے ہیں۔

"لائسنس" اس سماجی نظام پر بہت گہرا طنز ہے جو عورت کو پیشہ کرانے کا لائسنس
دیتا ہے لیکن تانگہ چلانے کا نہیں۔ افسانہ بہت خوبصورتی سے لکھا گیا ہے لیکن طنز اپنی
قیمت نفسیاتی حقیقت نگاری سے وصول کرتا ہے۔ دراصل ایک شریف عورت کے لیے پیشہ
کرنے کا فیصلہ بڑا جانکاہ ہوتا ہے۔ بس افسانہ میں اسی جانکاہی کا عکس نہیں ہے۔ اس
کی جتنی جدوجہد ہے خارجی ہے۔ لوگ بے ایمانیاں کرتے ہیں۔ خود تانگہ چلاتی ہے تو
مخالفت ہوتی ہے۔ مجبور ہو کر پیشہ کا لائسنس مانگتی ہے۔ نفسیاتی دروں بینی کی بجائے
مجبوری کا بیان طنز کے کام آسکتا ہے۔ لیکن یہ طنز حقیقت نگاری کو تشنہ چھوڑتا ہے۔

"مجید کا ماضی" سہلِ ممتنع ہے۔ افسانہ پڑھ کر لگتا ہے اس میں کیا ہے، کوئی بھی ایسا
افسانہ لکھ سکتا ہے، لیکن لکھا صرف منٹو ہی ہے۔ مجید جس نے خوب دولت کمائی ہے اور
بڑی عیش و عشرت کی زندگی گزارتا ہے اُن دنوں کو یاد کرتا ہے جب وہ قلاّش تھا اور
خوش۔ عام طور پر ایسے افسانے کردار کے احساسات کو بیان کرتے ہیں لیکن انھیں قاری
تک پہنچا نہیں سکتے۔ یہ افسانہ احساس کی ترسیل میں کامیاب ہوا ہے اور یہی اس کی خوبی ہے۔

"ننگی آوازیں" گنجان انسانی آبادیوں میں بسنے والے لوگوں کے نفسیاتی اور جنسی مسائل
کے چند المناک پہلوؤں کی طرف توجہ دلاتا ہے۔ دراصل ہم غیر انسانی حالات میں جینے پر اتنے
مجبور ہوتے ہیں کہ یہ دیکھ بھی نہیں پاتے کہ اس نوع کی زندگی میں ہماری نفسیاتی اور جذباتی
زندگی کتنی کبڑی ہوتی جاتی ہے اور ایک متمدن سماج میں غیر تمدنی سطح پر جینے کے کیا
نتائج ہوتے ہیں۔ اس افسانہ میں معاشی طور پر بہت ہی پچھڑا ہوا طبقہ پیش کیا گیا ہے جس
کے پاس عیش کے لیے سوائے اپنی بنیادی جبلتوں کے اور کچھ نہیں ہوتا اور یہ جبلتیں اس
میں ہوتی بھی بہت طاقتور ہیں۔ قدرت انھیں مضبوط کاٹھی کھلی بھوک اور تن توڑ محنت
کی طاقت عطا کرتی ہے۔ بھولو قلعی کا کام کرتا ہے۔ اس نے عہد کر لیا تھا کہ شادی نہیں

کرے گا۔ لیکن گرمیوں میں جب سب لوگ اوپر چھت پر اپنی اپنی کھاٹوں کے گرد ٹاٹ کے پردے باندھ کر رہنے لگے تو بھولو کی طبیعت میں انقلاب آ گیا۔ اس نے اپنے بھائی گاما سے کہا میری شادی کر دو ورنہ میں پاگل ہو جاؤں گا۔ بھولو کی شادی ہو جاتی ہے لیکن یہ خوف کہ لوگ اس کی کھاٹ کی طرف آنکھیں اور کان لگائے بیٹھے ہیں اس کے ازدواج کو تباہ کر دیتا ہے اور وہ پاگل ہو جاتا ہے۔ جبلی طاقت کا فشار جتنا شدید تھا اتنا ہی شدید اس کا ردِ عمل بھی ہوتا ہے۔ جنس جس خلوت کی طلب گار ہے وہ اسے نہ ملے تو بہت سی پیچیدگیاں اور بگاڑ پیدا ہو جاتے ہیں اور کئی اعتبار سے جدید تمدن خلوت کا دشمن رہا ہے۔

"ہرنام کور" میں غیر متوقع اور تعجب خیز انجام کی تکنیک قدرت کے ہاتھ میں طنز کا آبدار خنجر بن گئی ہے جس سے وہ حالات کو پلٹ کر اُن لوگوں کو جو سمجھتے ہیں کہ حالات کی لگام اُن کے ہاتھ میں ہے، یہ سبق یاد دلاتی ہے کہ "من در چہ خیالیم و فلک در چہ خیال"۔ اور آسمان اس افسانہ میں اتنا دور بھی نہیں۔ ہرنام کور جو ایک بہت ہی جاندار اور خوبصورت عورت تھی اس کے جینس میں ہے۔ وہ ایک لڑکا چھوڑ کر مر گئی اور لڑکا بہادر سنگھ جیسے جیسے بڑا ہوتا گیا اپنی ماں کی یاد دلانے لگا...... نہال سنگھ کو لام سے آنے کے بعد اس کی شادی کی فکر ہوئی لیکن ملک تقسیم ہوا ادھر فسادات شروع ہو گئے۔ سب جوان اپنے اپنے لیے لڑکیاں اُٹھا لائے۔ بہادر سے تو کچھ بن نہ پڑا البتہ نہال سنگھ خود بیٹے کے لیے ایک لڑکی اُٹھا لایا اور بہادر کے ساتھ اسے کمرے میں بند کر دیا۔ صبح نہال سنگھ جب کمرے میں گیا تو ایک لڑکی بجلی کی سی تیزی کے ساتھ باہر دوڑ گئی۔ اس کے داڑھی تھی۔ منڈی ہوئی داڑھی۔ نہال سنگھ چارپائی کی طرف بڑھا۔ لڑکی جو کہ اس پر بیٹھی تھی اور زیادہ سمٹ گئی۔ نہال سنگھ نے اس کا منہ اپنی طرف کیا تو ایک چیخ اس کے حلق سے نکلی: "ہرنام کور" زنانہ لباس۔ سیدھی مانگ، کالی چٹیا... اور بہادر ہونٹ بھی چوس رہا تھا، بالکل ہرنام کور کی طرح۔ تو جس لڑکے کی مردمی کی نہال سنگھ کو اتنی چنتا تھی وہ تو لڑکی بن چکا تھا۔ اور جس لڑکی کو وہ رات کے اندھیرے میں اٹھا کر لایا وہ تو لڑکا تھی۔ اس افسانہ کی فنکارانہ خوبی ہرنام کور کے کردار اور بہادر کا اپنی ماں کا رنگ و روپ اختیار کرنے کے بیان میں ہے۔

"صاحب کرامات" اتنا خوبصورتی سے لکھا ہوا افسانہ ہے کہ ایک نوجوان کا داڑھی لگا کر ایک صاحب کرامات مولوی کے روپ میں آ کر ایک سیدھے سادے کسان کو بے وقوف بنانے اور اس کی بیوی اور بیٹی دونوں کو شراب پلا کر جنّت کی سیر کرانے کی ڈرامائیت کو بھی سہار گیا ہے۔ دراصل ضعیف الاعتقادی کے اسٹیج پر مذہبی ڈھونگ کے ناٹک کو منٹو نے اتنے پر لطف انداز سے پیش کیا ہے کہ پورا افسانہ زعفران زار بن گیا ہے۔ لیکن جو چیز افسانہ کو ظرافت کے ساتھ ساتھ گہرائی بخشتی ہے وہ ضعیف الاعتقادی کی نفسیات ہے جس کی تمام باریکیوں کا منٹو کو علم ہے۔

"نکی" ایک غریب عورت کی رائیگاں زندگی کی عجیب کہانی ہے۔ اس کا شوہر پرلے درجے کا نکھٹو، شرابی کبابی اور ظالم تھا اور نکی سے صرف اس کو اتنی دلچسپی تھی کہ وہ اس کو مار پیٹ سکتا تھا۔ طلاق کے بعد نکی اپنی لڑکی کو لے کر ایک محلّہ میں جاتی ہے اور وہاں اس کی آئے دن پڑوسیوں سے لڑائیاں ہوتی رہتی ہیں۔ لیکن ان لڑائیوں میں نکی پر یہ انکشاف ہوتا ہے کہ وہ ایک بے حد اچھی لڑاکا عورت ہے۔ چنانچہ وہ لڑائی کو اپنا پیشہ بنا لیتی ہے اور جن عورتوں کی طرف سے اسے پیسے ملتے ہیں اُن کی طرف سے وہ دوسری عورتوں سے لڑتی ہے۔ بیٹی جب جوان ہوتی ہے تو اسے اس کی شادی کی فکر ہوتی ہے۔ لیکن سوال یہ ہے کہ ایسی لڑاکا عورت کی بیٹی سے اب شادی کون کرے گا۔ وہ بھولی سے کہتی ہے "تیری ماں کو سب رذیل سمجھتے ہیں"، اور بھولی کہتی ہے "ہاں ماں!" اور نکی کو ان دو لفظوں سے بڑا صدمہ پہنچتا ہے۔ چالیس سال کی عمر میں ہی نکی بیمار پڑ کر چارپائی سے لگ جاتی ہے۔ عورتوں کو معلوم ہو جاتا ہے کہ اب وہ کچھ ہی دنوں کی مہمان ہے۔ وہ اسے دیکھنے آتی ہیں اور نکی ہذیانی کیفیت میں بکتی ہے۔ وہ کسی سے لڑ رہی ہے: "میں تیری پشت پشت کو اچھی طرح جانتی ہوں۔ جو کچھ تو نے میرے ساتھ کیا ہے وہ کوئی دشمن کے ساتھ بھی نہیں کرتا۔ یہ کیا دنیا بنائی ہے تو نے... میرے سامنے آ... ذرا میرے سامنے آ" اور نکی مر جاتی ہے۔

خاوند سے لے کر خدا تک کی بدسلوکی کو منٹو نے اس طرح پیش کیا ہے کہ نکی کی بے چارگی میں اس کمزور آدمی کی پوری پکار سما گئی ہے جو دنیاوی اور ماورائی طاقتوں کے سامنے

ہمیشہ مجبور اور مظلوم رہا ہے۔

"گولی" دو دھاری تلوار ہے۔ ایک خوبصورت لیکن دونوں پاؤں سے اپاہج لڑکی کو دیکھ کر میاں بیوی کا دل پسیج جاتا ہے کہ بے چاری سے شادی کون کرے گا۔ بیوی کی نہایت پرخلوص ہمدردی دیکھ کر شوہر کہتا ہے کہ اگر تم اجازت دو تو میں شادی کر لوں۔ بیوی کہتی ہے "میں گولی مار دوں گی اسے اگر آپ نے اس سے شادی کی" اگر عورت میں اپنے مرد کو حاسدانہ طور پر اپنے پاس رکھنے کا جذبہ نہ ہو تو کیا شکاری مرد شکار سے یا جدید مرد دفتر سے گھر کو لوٹے گا؟ اگر مرد اسی طرح دل کی فیاضی دکھاتا پھرے تو کیا وہ اپنے خاندان کی نگہداشت کر سکے گا۔ رحم کے جذبے سے بھی چوکنا رہنا چاہیے اور یہ بھی جاننا چاہیے کہ عورت کی ہمدردی بھی اسی وقت تک برقرار رہتی ہے جب تک اس کی ذات کو کوئی خطرہ نہیں ہوتا۔ اس افسانہ کی اتنی نفسیاتی اور اخلاقی تہہ داریاں ہیں کہ وہ انتھک سوچ کی دعوت دیتی ہیں۔

"بسم اللہ" لاہور میں ایک لڑکی ہے جس کی بڑی بڑی اُداس آنکھیں ہیں۔ سعید نے کئی مرتبہ سوچا کہ اس اداسی کا باعث کیا ہے۔ ان کی ساخت ہی کچھ ایسی ہے کہ اداس دکھائی دیتی ہیں یا کوئی اور وجہ ہے۔ سعید خود کو لعنت ملامت بھی کرتا کہ وہ بسم اللہ کی طرف جسمانی کشش محسوس کرتا ہے حالانکہ وہ اس کے دوست ظہیر کی بیوی ہے لیکن چند ہی روز میں یہ راز کھل گیا کہ بسم اللہ ظہیر کی بیوی نہیں تھی۔ وہ ایک ہندو لڑکی تھی جو فسادوں میں یہاں رہ گئی تھی۔ ظہیر اس سے پیشہ کراتا تھا۔ پولیس اسے برآمد کر کے لے گئی ہے لیکن وہ بڑی بڑی اداس آنکھیں اب بھی سعید کا پیچھا کرتی ہیں۔

سوال یہ ہے کہ یہ کس کا افسانہ ہے۔ اس لڑکی کی اداسی کا یا سعید کی محرومی کا۔ سعید کی لڑکی کی طرف جنسی کشش کا یا اُداس آنکھوں کے تعاقب کا۔ کیا اسے اس بات کا افسوس ہے کہ اس نے دوستی کا خیال کر کے ایک ایسی لڑکی سے تعلق قائم نہیں کیا جس کی طرف وہ گہری کشش محسوس کرتا تھا اور جو پیشہ کراتی تھی۔ اگر اس نے تعلق قائم کیا ہوتا تو کیا وہ خوش ہوتا۔ اس کی اُداس آنکھیں اس کا پیچھا نہ کرتیں۔ افسانہ کا حسن اسی میں ہے کہ وہ

بہت سے ایسے سوالات اٹھاتا ہے جن کے جوابات زندگی کے سوالات کی مانند ہمیں کبھی نہیں ملتے۔

"خدا کی قسم" ماتا کے موضوع پر منٹو کا نہایت ہی پُرتاثیر اور تہہ دار افسانہ ہے۔ پس منظر تقسیم کے بعد کے فسادات اور شرنارتھیوں کے کیمپ اور مغویہ لڑکیوں کی تلاش کے لیے شرنارتھیوں کی دوڑ دھوپ ہے۔ اس میں ایک ماں ہے جو اپنی گمشدہ لڑکی ڈھونڈھ رہی ہے۔ وہ کہتی ہے اس کی بیٹی کو کوئی قتل نہیں کر سکتا کیونکہ وہ بہت خوبصورت ہے۔ دن گزرتے جاتے ہیں۔ بڑھیا سڑکوں پر، بس کے اڈوں پر میلے چیکٹ کپڑوں میں بیٹی تلاش کرتی رہتی ہے۔ اسے جب کہا جاتا ہے کہ بیٹی مر چکی ہے تو اسے یقین نہیں آتا تھا۔ اب وہ چیتھڑوں میں تھی۔ بالکل پگلی اور قریب ننگی۔ اس کے پاس سے ایک جوڑا گزرا۔ خوبصورت، سجیلا نوجوان سکھ۔ اور اس کے ساتھ چھوٹا گھونگھٹ کاڑھے ہوئے گلابی چہرے والی بے حد حسین لڑکی۔ سکھ نوجوان نے پگلی کو دیکھا تو ٹھٹھک گیا۔ "تمہاری ماں"۔ لڑکی نے دیکھا، گھونگھٹ گرا دیا اور نوجوان کا ہاتھ پکڑ کر بھنچے ہوئے لہجے میں کہا "چلو" اور دونوں تیزی سے آگے نکل گئے۔ پگلی چلائی "بھاگ بھری بھاگ بھری" وہ بہت مضطرب تھی۔ اس سے کہا گیا "بھاگ بھری مر چکی ہے۔" اس نے چیخ کر کہا "تم جھوٹ کہتے ہو" "میں خدا کی قسم کھا کر کہتا ہوں وہ مر چکی ہے۔" یہ سنتے ہی وہ پگلی چوک میں ڈھیر ہو گئی۔

چیتھڑوں میں لپٹی میلی چکیٹ پگلی میں سوائے اس کی ماتا کے اور کون سی چیز زندہ تھی۔ اس کا پورا وجود ماتا کے جذبہ میں سمٹ آیا تھا جب کہ اس کی خوبصورت بیٹی اس سے الگ اپنا ایک وجود رکھتی تھی جس میں ماں کے لیے اب کوئی گنجائش نہیں تھی۔ محبت نہ ہو تو خون کا رشتہ بھی کوئی معنی نہیں رکھتا اور محض خون کا رشتہ سوائے ماتا کے جذبہ کے سرچشمۂ محبت نہیں ہے۔ حقیقت بیں نظریں یہاں وجود کی گہرائیوں کی تھاہ پاتی ہیں اور سطح بیں نظروں کی مانند رشتوں کے فریب میں مبتلا نہیں رہتیں۔

اس جائزے سے آپ کو اندازہ ہوا ہوگا کہ منٹو واقعی بڑا افسانہ نگار تھا جس کے سینہ میں افسانہ نگاری کے تمام راز پنہاں تھے۔ اس کی معمولی سے معمولی کہانی بھی فنکارانہ چابکدستی اور ہنرمندی کا ثبوت پیش کرتی ہے۔ منٹو کبھی بھی بے کیف، بے رنگ اور بے جان نہیں ہوتا۔ تخلیق کا ایک آتشیں لاوا ہے جو اس کی رگوں میں دوڑتا پھرتا ہے۔ اس کی ہر کہانی زندگی کے انوکھے اور اچھوتے تجربات کی حرارت سے دہکی ہوئی ہے۔ منٹو کی بے لاگ اور سفاک حقیقت نگاری نے ہمارے بے شمار عقاید، مسلّمات اور تصورات کو توڑا اور ہمیں شعلۂ حیات کو برہنہ انگلیوں سے چھونے کی جرأت عطا کی۔ منٹو کے ذریعہ ہم پہلی بار ان حقائق سے آشنا ہوئے جن کا صحیح علم نہ ہو تو آدمی نرم و نازک اور آرام دہ عقاید کی محفوظ تحویل میں چھوٹی موٹی شخصیتوں کی طرح جیتا ہے۔ منٹو اگر اتنا چابکدست افسانہ نگار، سحر انگیز کہانی کار، اور نستعلیق فنکار نہ ہوتا تو یقین مانیے اس کے سوختہ سامان تخیل کے انگاروں سے اس کے افسانے ورقِ آتش دیدہ بن گئے ہوتے۔ چونکہ منٹو بڑا منجھا ہوا، نفاست پسند اور مشّاق فنکار تھا کبڑی سوکھی شاخوں جیسے موضوعات بھی اس کی تخیل کی کان سے باہر نکلتے تو آرٹ کے چمکتے ذرّات کے موتیوں سے جگمگا رہے ہوتے۔

زندگی اور شخصیت

راجندر سنگھ بیدی یکم ستمبر ۱۹۱۵ء کو لاہور میں پیدا ہوئے۔ اپنے ایک مضمون میں اپنی پیدائش کا ذکر انھوں نے نہایت ظریفانہ انداز سے کیا ہے۔ لکھتے ہیں:

"ٹیگور کہتے ہیں کہ 'دنیا میں ہر روز جو اتنے انسان پیدا ہو جاتے ہیں' اس بات کا ثبوت ہے کہ خدا ابھی انسان بنانے سے نہیں تھکا' خدا کی کتنی ستم ظریفی ہے چوں کہ وہ تھک نہیں سکتا اس لیے انسان بناتا جاتا ہے۔

بیکار مباش کچھ کیا کر
پاجامہ ادھیڑ کر سیا کر

چناں چہ خدا کے پاجامے کا آخری ٹانکہ یعنی (میں) یکم ستمبر ۱۹۱۵ء کی سویر کو لاہور میں ۳ بج کر ۲۷ منٹ پر صرف مہا کوی ٹیگور کو ثبوت مہیا کرنے کے لیے پیدا ہوگیا۔"

بیدی کی ماں سیوا دیوی ہندو برہمن خاندان سے تھیں اور باپ بابا ہیرا سنگھ کھتری سکھ تھے۔ لفظ "بیدی" یا "ویدی" وید سے آیا ہے۔ وہ کھتری جو وید کو اپنا گرنتھ مانتے ہیں بیدی کہلاتے ہیں۔ جیسا کہ بیدی نے خود بتایا ہے ان کی ماتا جی ان کے پتا جی کے ساتھ اپنے گھر سے فرار ہو کر آئی تھیں اور دونوں نے لاہور کے ایک آریہ سماج مندر میں شادی کی تھی۔ باپ پوسٹ آفس میں نوکر تھے۔ گھر کا رہن سہن ہندوانہ بھی تھا اور سکھی بھی۔ گیتا اور جپ جی صاحب دونوں کا پاٹھ ہوتا۔ جیسا کہ بیدی کے بھائی ہربنس سنگھ بیان کرتے ہیں اسلامی کلچر سے بھی دور نہیں رہے۔ والد صاحب صوفیانہ کلام کے دل دادہ تھے۔ اور گور پرب اور جنم اشٹمی

کے تہوار منانے جاتے تو والد صاحب عید کے میلوں میں بھی بچوں کو لے جاتے۔ کسی مذہب یا عقیدے سے عناد نہیں تھا۔ اِس ماحول کا بیدی پر گہرا اثر ہوا۔ ہر دکھ درد کو شدت سے محسوس کرنا، اپنے کرداروں میں اپنے آپ کو سمو دینا اور مزاح کی چاشنی ماں باپ کا ورثہ تھی۔

بیدی کی ماں اردو ہندی اور تھوڑا بہت انگریزی جانتی تھیں۔ بیدی کے کہنے کے مطابق پہلی کہانیاں جو انھوں نے بچپن میں سنیں، جن اور پری کی داستانیں نہیں تھیں، بلکہ مہاتم تھے جو گیتا کے ہر ادھیائے کے بعد ہوتے ہیں' اور جو بڑی شردھا کے ساتھ بیدی دوسرے بچوں کے ساتھ مل کر ماں کے پاس بیٹھ کر سنا کرتے تھے۔ پانچ برس کی عمر میں بیدی رامائن اور مہابھارت کی کہانیوں اور کرداروں سے واقف ہو چکے تھے۔ ماں کی بیماری کی وجہ سے بیدی کے پتاجی ایک پیسے روز کرائے پر کوئی نہ کوئی کتاب بازار سے لے آتے تھے اور پڑھ کر ماں کو سنایا کرتے۔ بیدی بھی پاس بیٹھے سنا کرتے۔ اس طرح اسکول کی عمر کے ساتھ ٹاڈ کے راجستھان اور خطرناک ہومز کے کارناموں سے واقف ہو چکے تھے۔ ماں کو بھی ادبی ذوق تھا۔ گورو صاحبان کی زندگی اور ان سے متعلقہ ساکھیوں کے علاوہ رامائن' مہابھارت' الف لیلیٰ' ولی بزرگوں کے قصے سب یاد تھے۔ گھر میں کتابیں اور رسالے اکثر آتے۔ چچا سمپورن سنگھ لاہور میں ایک پریس کے مینجر تھے جس میں ہر قسم کے ناول اور قصے چھپتے۔ گھر میں کتابوں کا انبار لگا رہتا۔ یا تو مشہور انگریزی ناولوں کے ترجموں کی ورق گردانی ہوتی یا پھر "خونی خواب" ایک رات میں بیس خون ' اور چندرکانتا کا پاٹھ ہوتا۔ بیدی کے چچا نے جب سٹیم پریس خرید لیا تو اس کے ساتھ پانچ چھ ہزار کتابیں بھی آئی تھیں۔ کتاب کے کیڑے کی طرح بیدی ان کتابوں کو چاٹتے رہتے۔ ہربنس سنگھ لکھتے ہیں کہ سردیوں میں رات گئے چولہے کے اردگرد بیٹھے والد صاحب کسی نہ کسی کتاب یا رسالے سے کچھ نہ کچھ پڑھ کے سناتے اور سب گھٹنوں میں سر دیے سنتے رہتے۔ کہانی کے کرداروں کے دکھ اور خوشی کو بری طرح محسوس کرتے' روتے اور ہنستے۔

بیدی کالج میں انٹرمیڈیٹ تک ہی پہنچے تھے کہ والدہ کا تپ دق کی بیماری میں انتقال ہو گیا' ماں کی بیماری کے دوران بہت خدمت کی۔ ان کی ٹٹی پیشاب تک صاف کرتے۔ ماں باپ سے بہت محبت تھی۔ ان کی دلی دعائیں حاصل کیں۔ ماں کے مرنے کے چار پانچ سال بعد ہی والد کا انتقال ہو گیا۔ آخری عمر میں والد صاحب ڈیرہ ٹیک سنگھ میں متعین تھے۔ انھیں علم ہو گیا تھا کہ اب وہ دنیا سے جانے والے ہیں۔ چھٹی لے کر لاہور آ گئے' اور یہی جان اپنی ہونہار سپوت کی باہوں

میں دی۔ ان کی شفا کے لیے مٹی میں لیٹ لیٹ کر دعائیں مانگتے رہے (ہربنس سنگھ)

انٹرمیڈیٹ کا امتحان بیدی نے غالباً ۳۲-۱۹۳۳ء میں پاس کیا۔ ان دنوں بے روزگاری بہت تھی۔ آئے دن گریجویٹوں کے ریل گاڑی کے سامنے کود کر خودکشی کرنے کی خبریں چھپتیں۔ پوسٹ آفس میں کچھ کلرکوں کی آسامیاں نکلیں تو والد کے کہنے پر امتحان میں بیٹھ گئے اور کامیاب ہوئے۔ مزید تعلیم حاصل کرنا چاہتے تھے لیکن والد کے کہنے پر کلرکی کر لی۔

بیدی کی ادبی زندگی کا آغاز بھی کالج کی زندگی یعنی ۱۹۳۱ء سے لگ بھگ سترہ اٹھارہ سال کی عمر سے ہوتا ہے۔ اس زمانے میں انھوں نے انگریزی میں نظمیں لکھیں۔ اردو اور پنجابی میں افسانے اور مضامین لکھے۔ ایک رسالہ "سارنگ" لاہور سے نکلتا تھا جو پنجابی زبان اور اردو حروف میں چھپتا تھا۔ رسالہ کی مالی حالت خراب تھی۔ بیدی نے بلا معاوضہ اس کی ایڈیٹری کا کام سنبھالا۔ سنبھالا کیا سارا رسالہ خود ہی لکھنا شروع کر دیا۔ ہر قسم کے مضمون' فارسی غزلوں اور رباعیوں کے پنجابی ترجمے کہانیاں خود ہی لکھ لکھ کر مختلف ناموں سے چھاپتے رہے۔ جب تک یہ رسالہ چلا فائدہ یہ ہوا کہ ہر قسم کا الم غلم لٹریچر پڑھنے کی جیسی عادت تھی ویسے ہی اب ہر مضمون پر قلم چلانے کی مشق ہو گئی۔ (ہربنس سنگھ)

طالب علمی کے زمانہ میں محسن لاہوری کے نام سے لکھا کرتے تھے۔ لکھنے میں بہت محنت کرتے۔ کلرکی کے زمانے میں دیر گئے رات تک پڑھتے اور لکھتے۔ لائبریری کی کتابیں لاتے اور دن بھر تھکے ہونے کے باوجود رات کو دو دو بجے تک پڑھنے اور لکھنے میں مصروف رہتے۔ پہلے اخبار "پارس" لاہور کے ہفت روزہ ایڈیشن میں آپ کی کہانیاں چھپتیں جو رومانی انداز میں لکھی تھیں۔ بعد میں "ادبی دنیا لاہور" میں افسانے چھپنے لگے۔ بہت خواہش تھی کہ رسالہ "ہمایوں" لاہور میں کوئی افسانہ چھپے۔ مگر ایڈیٹر کو بیدی صاحب سے شاید کوئی کد تھی جب "گرم کوٹ" لکھا تو ہمایوں کو بھی پہلے بھیجا مگر لوٹا دیا گیا۔ وجہ دریافت کی تو جواب ملا کہ املا اور زبان کی خامیاں ہیں۔ معمولی قسم کی غلطیاں تھیں جن کی اصلاح ہو سکتی تھی' مگر مدیر صاحب کہانی کے فنی محاسن اور واقعات نگاری سے ضرور بے بہرہ تھے۔ بیدی صاحب کو بہت رنج ہوا' ان کا حوصلہ تب بلند ہوا جب سعادت حسن منٹو نے (جو ابھی بیدی صاحب سے متعارف نہیں تھے) "مصور" بمبئی میں آپ کے افسانوں کا جائزہ لینا شروع کیا اور بہت زیادہ تعریف کی اور "گرم کوٹ" کو روسی ادب کی کہانیوں کے برابر جگہ دی (ہربنس سنگھ)

ڈاک خانہ میں بیدی کو بہت کام کرنا پڑتا اور ہر طرح کا کام کرنا پڑتا کیوں کہ ڈیوٹی کے اوقات مقرر نہ تھے۔ کبھی بار سترہ اٹھارہ گھنٹے ڈیوٹی دینا پڑتی۔ یہی زمانہ بیدی کی سنجیدہ افسانہ نگاری کا بھی زمانہ ہے۔ وہ رومانی کہانیوں اور الم غلم مضامین اور تراجم کے دورے باہر نکل آئے تھے اور زندگی کے اہم تجربات پر اپنی کہانیوں کی تعمیر کرنے لگے تھے۔ یہی وہ کہانیاں ہیں جو ۱۹۳۶ء میں ان کے پہلے مجموعہ "دانہ ودام" کی زینت بنیں اور جب ۱۹۴۱ء میں ان کا دوسرا مجموعہ "گرہن" شائع ہوا تو وہ اردو کے مستند افسانہ نگار قرار دیے جا چکے تھے۔ پہلے مجموعہ میں چودہ اور دوسرے میں پندرہ افسانے ہیں اور سوائے دو تین افسانوں کے سب کے سب بیدی کی بہترین نگارشات میں شمار ہوتے ہیں۔ بیدی کا حسن انتخاب اس سے ظاہر ہے کہ اپنی مبتدیانہ رومانی تحریروں میں سے انھوں نے ایک بھی چیز ان مجموعوں میں شامل نہیں کی۔ اپنے اعلیٰ ادبی اور فنی معیار کے سبب یہ دونوں کتابیں قارئین کے ادبی حافظہ میں ایک بلند شاعر کے دیوان کی مانند محفوظ ہوگئی ہیں۔ قارئین ان مجموعوں کے دوسرے نام یا ان میں شامل افسانوں کی دوسری ترتیب کو کسی بھی طرح برداشت کرنے کو تیار نہیں ہیں۔ مجموعوں میں شائع ہونے سے پیشتر یہ افسانے رسالوں میں چھپتے رہے اور لوگ انھیں پڑھ کر بیدی کے گرویدہ ہوتے رہے۔ لیکن بیدی کو ہمیشہ یہ شک رہا کہ وہ اچھے افسانہ نویس نہیں۔ ہربنس سنگھ لکھتے ہیں: "یہی سوچتے کہ میرا افسانہ فلاں کے مقابلے میں کمزور ہے۔ جو لکھتے بار بار سناتے اور صلاح و مشورہ لیتے۔ ان دنوں کے خاص دوست جناب اپندرناتھ اشک کی رائے اور حلقۂ ارباب ذوق لاہور کے اجلاس کی تنقید آپ کو بہت متاثر کرتی۔ سب احباب بہت قدر کرتے تھے مگر بیدی صاحب تو معمولی سمجھ اور کم علمیت رکھنے والوں کی رائے کو بھی بہت اہمیت دیتے تھے۔ جب "دانہ ودام" چھپی اور اس کی بہت تعریف ہوئی اور خاص کر جناب آل احمد سرور صاحب نے بہت سراہا تو نہایت مسرور اور شکر گزار ہوئے۔"

یہ بھی کہا جاتا ہے کہ ڈاک خانہ میں جب بیدی کی ڈیوٹی منی آرڈر کاؤنٹر پر لگی تو انھیں جو بھی وقفہ ملتا اس میں وہ کاغذ کے چھوٹے چھوٹے پرزوں پر کہانیاں لکھنے بیٹھ جاتے۔ ان کی شہرۂ آفاق کہانی "دس منٹ بارش میں" اور "ہم دوش" شاید اسی طرح لکھی گئیں۔ اس زمانہ میں ان کی ادبی اہمیت کا اندازہ اس بات سے بھی کیا جا سکتا ہے کہ لاہور کے مقتدر ادبی رسالے "ادب لطیف" کے مدیر اعزازی بنا دیے گئے۔ اس سے بیدی کو کوئی مالی فایدہ تو

نہیں ہوا لیکن پرچے کی ادارت سے ان میں مزید خود اعتمادی پیدا ہوگئی۔ اردو کے نامور ادیب بیدی کی ملاقات کے آرزومند رہتے اور جب ملاقات کرنے جاتے تو دیکھتے کہ بے مثال افسانہ نگار ڈاک کے گھر میں بیٹھا چٹھیوں کو ٹکٹ لگا رہا ہے۔

ہربنس سنگھ لکھتے ہیں: "ایک دن تنگ آ کر نوکری سے استعفیٰ دے دیا۔ لگے بھوکوں مرنے۔ آمدنی کی صورت ریڈیو کہانی یا ڈرامہ ہی تھا جس کا معاوضہ ۲۵ روپے ہوتا ہے بیدی صاحب نے ریڈیو آرٹسٹ کی آسامی کے لیے درخواست دے رکھی تھی۔ جناب احمد شاہ بخاری پطرس ان دنوں آل انڈیا ریڈیو کے ڈائرکٹر جنرل تھے۔ بیدی صاحب سے ملاقات تو نہیں تھی لیکن ان کی تصنیفات سے واقف تھے۔ آسامی کے لیے کم از کم گریجویٹ ہونا ضروری تھا مگر بیدی صاحب صرف انٹرمیڈیٹ ہی پاس کیے ہوئے تھے۔ ڈرتے تھے کہ نوکری نہیں ملے گی۔ دہلی سے واپسی پر بتایا کہ انٹرویو کے وقت پطرس صاحب اٹھ کر ان سے گلے ملے۔ یہ واقعہ سنایا اور آنکھوں میں آنسو امڈ پڑے۔ ۱۹۴۳ء میں بیدی کا تقرر لاہور ریڈیو سٹیشن پر بہ حیثیت اسکرپٹ رائٹر کے ہوگیا۔

بیدی کی شادی ۳۲ء میں جب کہ ان کی عمر ۱۹ سال کی تھی ایک قبول صورت لڑکی ستونت کور سے ہوئی جس سے انھیں دو لڑکے اور دو لڑکیاں پیدا ہوئیں۔ ستونت کور ایک سلیقہ مند، ایثار نفس اور خدمت گذار بیوی ثابت ہوئیں۔ تنخواہ کم اور کنبہ بڑا تھا۔ اپنے بچوں کے علاوہ دو بھائی اور ایک بہن تھی۔ گھر کیسے چلتا تھا بیدی کو خبر نہیں کیوں کہ گھر کی دیکھ بھال ستونت کور کرتی تھیں۔ سلائی اور کشیدہ کا کام کر کے اخبارات کی ردّی بیچ کر، نہایت ہی کفایت شعاری سے انھوں نے کنبہ چلایا۔ ستونت کور میں بیدی نے عورت کا حسن اور اس کی رومانیت بھی دیکھی اور عورت کی عظیم مادرانہ صفات کا جلوہ بھی دیکھا۔ بیدی کے افسانے "گرم کوٹ" میں حسن اور رومانیت کی جھلکیاں اور "اپنے دکھ مجھے دے دو" کی اندو میں ایثار نفسی اور مادریت کی خصوصیات ستونت کور ہی کا عطیہ ہیں۔

لاہور ریڈیو سٹیشن کی ملازمت کے دوران انھوں نے ریڈیو کے لیے کئی ڈرامے لکھے۔ دوسری جنگ عظیم کے دوران ان کا تبادلہ سرحد کے ریڈیو سٹیشن پر ہوگیا۔ تنخواہ پانچ سو روپے ماہانہ ہوئی۔ ایک برس کام کرنے کے بعد مستعفی ہو کر لاہور چلے آئے اور مہیشوری فلم کمپنی میں چھ سو روپے ماہانہ پر ملازمت کر لی۔ اس کمپنی کے لیے انھوں نے پہلی اور آخری فلم لکھی۔ "کہاں گئے" جو اسم بامسمیٰ ثابت ہوئی۔ پھر انھوں نے "سنگم پبلشرز لمیٹڈ" کے نام سے

ایک مطبع قائم کیا۔ سن جملہ اور کتابوں کے اپنے ڈراموں کا مجموعہ "سات کھیل" اسی مطبع سے شائع کیا کتابوں کا کافی ذخیرہ مطبع کے پاس تھا اور اچھی آمدنی کا امکان تھا کہ ملک تقسیم ہوگیا۔ فسادات کی آگ بھڑک اٹھی۔ سب کچھ چھوڑ چھاڑ کر اپنے بھائی ہربنس سنگھ کے یہاں روپڑ چلے گئے جو وہاں کالج میں لیکچرار تھے۔ پھر وہاں سے شملہ پہنچے۔ لیکن شملہ بھی فسادات کی آگ کی زد میں آگیا۔ جس مکان کے بالائی حصے میں وہ ٹھہرے تھے اس کے نیچے مسلمانوں کا ایک کنبہ رہتا تھا۔ فسادیوں نے اس مکان کو گھیر لیا۔ شملہ میں بیدی کے ایک دوست تھے ایشور سنگھ جو ایک اچھے مصور تھے۔ بیدی نے ایشور سنگھ کو ساتھ لیا اور ایک نقلی فوجی پرمٹ لیے فسادیوں کے بیچ اس طرح داخل ہوئے گویا وہ سچ مچ فوج کے آدمی ہوں۔ مسلمان کنبہ کو جس میں عورتیں زیادہ اور مرد کم تھے اعتماد دلایا اور مشتعل ہجوم سے انھیں بچا کر نکال لائے۔

ہربنس سنگھ ایک اور واقعہ کا بھی ذکر کرتے ہیں۔ لکھتے ہیں: "چند شخص ایک آدمی کو گھیرے ہوئے تھے جو نہایت ہراساں تھا۔ چلا رہے تھے کہ یہ مسلمان ہے، ہمیں پتہ لگ چکا ہے۔ مار ڈالنے کی فکر میں تھے۔ بیدی صاحب اور ایشور سنگھ نے بڑھ کر کہا کہ اسے ہمارے حوالے کردو، ہم اسے ٹھکانے لگا دیں گے۔ ہاتھ میں لمبی کرپان دیکھ کر اسے بھائی صاحب کے سپرد کردیا گیا۔ اسے گھر لائے، کھلایا پلایا اور حفاظت سے روانہ کیا۔"

اردو کے مشہور شاعر حفیظ جالندھری بھی ان دنوں شملہ میں تھے۔ انھیں بچانا بھی ضروری تھا۔ کسی نہ کسی طرح انھیں بھی ڈھونڈھ نکالا۔ دمِ رخصت حفیظ نے نہایت رقت انگیز لہجہ میں یہ شعر پڑھا،

> ہم ہی میں تھی کوئی بات یاد تم نہ آسکے
> ہم نے تمھیں بھلا دیا تم نہ ہمیں بھلا سکے

بعد میں حفیظ نے ان واقعات کا ذکر ریڈیو لاہور سے بھی کیا۔

اس درمیان بیدی کے بیوی بچے شملہ آچکے تھے۔ بیدی انھیں لے کر پھر دہلی کی طرف روانہ ہوئے۔ لاہور میں ماڈل ٹاؤن میں ان کا مکان لٹ چکا تھا اور اب لاہور جانے کا کوئی امکان بھی نہ تھا۔ ہندوستان میں سوائے آسمان کے سر پر کوئی چھت نہ تھی۔ بیدی صحیح معنی میں خانماں برباد بیوی بچوں کے ساتھ شملے سے نکلے۔ کالکا سے ریل گاڑی لی۔ اندر داخل ہونے کو جگہ نہ تھی کسی طرح سے بیوی بچوں کو اندر داخل کیا اور خود چھت پر جا بیٹھے۔ ریل ایک پل سے گزری تو گڑی

اڑ گئی مگر سر بچ گیا۔

ہربنس سنگھ لکھتے ہیں: "ادھر کچھ لوگوں نے جن میں ایک پولیس انسپکٹر بھی تھا بھاوج صاحبہ سے جو خوب رو تھیں مذاق شروع کردیا۔ جب گاڑی انبالہ پہنچی تو بچوں نے چیخ پکار کرکے بیدی صاحب کو نیچے بلا لیا۔ جب انھوں نے ان شرارتی آدمیوں سے باز پرس کی تو وہ پوچھنے لگے "سردار صاحب آپ کا شغل کیا ہے؟" کہا کہ میں اردو کہانیاں لکھتا ہوں۔ اس پر بہت قہقہے اٹھے۔

دہلی میں رسالہ "آج کل" کی ادارت کے لیے کوشش کی۔ لیکن اس درمیان اردو مصنفین کا ایک وفد گورنمنٹ کی ایما پر کشمیر گیا۔ بیدی صاحب کے پاس ان دنوں کوئی کام کاج نہیں تھا۔ جب واپس آنے لگے تو شیخ عبداللہ صاحب جو ان دنوں چیف منسٹر تھے کہنے لگے کہ باقی سب لوگ جا سکتے ہیں مگر ایک شخص کو میں نے حراست میں لے لیا ہے۔ سب حیران ہو کر ایک دوسرے کا منہ تکنے لگے۔ اشارہ بیدی کی طرف تھا، جنھیں انھوں نے ڈائرکٹر جموں ریڈیو کے عہدے پر متعین کردیا۔ ریڈیو سری نگر کی ابتدا ر تھی۔ بیدی صاحب بعد میں بخشی غلام محمد صاحب سے اختلافِ رائے ہونے کی وجہ سے نوکری چھوڑ کر چلے آئے۔ (ہربنس سنگھ)

اب بیدی کا رخ بمبئی کی طرف تھا جہاں وہ تادمِ آخر رہے۔ خوب فلمیں بنائیں اور خوب کہانیاں لکھیں۔ فلمی دنیا میں بیدی عزت کی نظر سے دیکھے جاتے اور لوگ ان کی قدر کرتے تھے۔ وجہ یہ تھی کہ انھوں نے اپنی فنکارانہ شخصیت کو کمرشیل اور فارمولا فلم کی مفاہمتوں سے بچائے رکھا۔ ان کی فلم "دستک" جو ان کے ایک ڈرامے "نقل مکانی" پر مبنی تھی نے آرٹ اور آف بیٹ فلم کے رجحان کو تقویت بخشی۔ ان کی پہلی فلم "بڑی بہن" تھی جسے پروڈیوسر کیشپ جی نے بنایا۔ اگلی فلم "داغ" تھی جسے معروف ڈائرکٹر امیہ چکرورتی نے ڈائرکٹ کیا تھا اور جس میں دلیپ کمار نے ہیرو کا پارٹ ادا کیا تھا۔ یہ فلم باکس آفس پر بھی بہت کامیاب ہوئی۔ اس کی کامیابی میں بیدی کے چمکدار مکالموں کا بڑا حصہ تھا۔ مکالمہ نویسی میں بیدی نے ایک اور بلندی کو اس وقت سر کیا جب انھوں نے "دیوداس" کے مکالمے لکھے۔ "دیوداس" کی بازآفرینی میں جہاں اس کے ڈائرکٹر بمل رائے اور ہیرو دلیپ کمار کا بڑا حصہ تھا وہیں بیدی کے مکالموں نے فلم کے رومانی، المیہ اور ڈرامائی واقعات کو اثر انگیز بنانے میں اپنا گراں بہا عطیہ پیش کیا۔ بمل رائے ہی کے لیے بیدی نے وہ سحر انگیز رومانی کہانی لکھی جو پردۂ سیمیں پر "مدھومتی" کے نام سے دکھائی گئی۔ بیدی نے اپنی کہانی "گرم کوٹ" کو بھی فلمایا جو اتنی کامیاب نہیں

رہی۔ جب یہ خبر عام ہوئی کہ بیدی "مرزا غالب" کے مکالمے بھی لکھ رہے ہیں تو بعض لوگوں کو تعجب بھی ہوا کیوں کہ بیدی کا تخلیقی مزاج حقیقت پسندانہ اور ارضی تھا اور یہ امید نہیں کی جا سکتی تھی کہ وہ اپنے مکالموں میں مغلیہ تہذیب کی شان و شوکت اور نفاست پیش کر سکیں گے لیکن جیسا کہ بیدی کے ڈراموں سے ظاہر ہے وہ سنسکرت آمیز ہندی اور مفرس اردو دونوں پر یکساں قدرت رکھتے تھے۔ "مرزا غالب" کے مکالموں کا امتیازی وصف بذلہ سنجی، نکتہ آفرینی اور ظرافت ہے جو مرزا غالب کے ماحول کو حقیقت نگاری کا وہ رنگ عطا کرتا ہے جو عموماً مغلیہ ٹھاٹھ باٹ کی حامل اس نوع کی فلموں میں عنقا ہوتا ہے۔ ان کے علاوہ بیدی نے رشی کیش مکرجی کے لیے "انوپما" اور "ستیہ کام" جیسی فلمیں بنائیں۔ دونوں فلموں کا سینریو، مکالمے اور ان کی نفسیاتی اور اخلاقی گہرائیاں بیدی کے خلاق ذہن کی آئینہ دار ہیں۔ ان فلموں کے علاوہ "بہاروں کے سپنے" اور "میرے ہم دم میرے دوست" بھی بیدی سے منسوب ہیں اس دوران بیدی کا بیٹا نریندر بھی ایک کامیاب ڈائرکٹر بن چکا تھا۔ اپنے بیٹے نریندر کے مشورے پر بیدی نے ایک تجارتی فلم "پھاگن" بنائی جو بری طرح ناکام ہوئی۔ آخری عمر میں انھوں نے ہریجنوں کے مسئلہ پر ایک فلم "آنکھیں دیکھی" بھی مکمل کی لیکن وہ ریلیز نہ ہو سکی۔

بمبئی میں قیام پذیر ہونے کے بعد بیدی شدید خواہش کے باوجود افسانہ نگاری کے لیے بہت وقت نہ نکال سکے۔ پھر بھی ان کے افسانوں کے چار مجموعے شائع ہوئے۔ "کوکھ جلی" ۱۹۴۹ء میں، "اپنے دکھ مجھے دے دو" ۱۹۶۵ء میں، "ہاتھ ہمارے قلم ہوئے" ۱۹۷۴ء میں اور "مکتی بودھ" ۱۹۸۲ء میں شائع ہوا۔ "کوکھ جلی" میں ۱۳ کہانیاں ہیں جو دہلی، لاہور اور جموں کے قیام کے دوران لکھی گئی تھیں۔ "اپنے دکھ مجھے دے دو" میں نو کہانیاں ہیں اور "ہاتھ ہمارے قلم ہوئے" میں دس کہانیاں ہیں۔ "مکتی بودھ" میں کہانیاں صرف چھ ہیں باقی مضامین اور شخصی خاکے ہیں۔

فلموں میں کامیابی حاصل کرنے کے باوجود بیدی کو اپنی بمبئی کی زندگی سے ایک غیر اطمینانی کا احساس ہمیشہ رہا۔ اوپندر ناتھ اشک کے نام اپنے ایک خط میں لکھتے ہیں:

"اپندر، یہاں کے بعض ناسازگار حالات کے پیشِ نظر بعض وقت مجھے سوچنا پڑتا ہے۔ میں نے بمبئی میں آ کر کوئی غلطی تو نہیں کی۔ لکھنا پڑھنا سرے سے

چھوٹ گیا ہے۔ صحت ہے تو یہاں کے غارت گر آب و ہوا کی نذر ہو چکی ہے۔ اس پر یہ نہیں کہ کوئی بنک بیلنس بن گیا ہو۔ جو آتا ہے خرچ ہو جاتا ہے۔ کوئی مکان نہیں، موٹر نہیں، اگرچہ دونوں چیزیں میری زندگی کا مقصد نہ تھیں اور نہ ہیں۔ لیکن میں سوچتا ہوں کہ میں اس کے سوا کرتا بھی کیا؟"

بیدی فلمیں بناتے رہے، افسانے لکھتے رہے، محفلوں میں لطیفے سناتے رہے۔ وہ اپنی باغ و بہار طبیعت سے لوگوں کا دل جیت لیتے۔ لیکن اس خوش باشی کے پیچھے کام کے بوجھ اور روزمرہ کے تفکرات میں دبے ہوئے اس شخص کو لوگ بہت کم دیکھ پاتے جسے شہرت اور دولت کی اتنی تمنا نہیں تھی جتنی کہ فراغتِ قلبی کی۔ اشک کے نام ایک خط میں لکھتے ہیں:

"اب تمھاری طبیعت کیسی ہے۔ میں بھی اس قدر ہو چکا ہوں کہ دس پندرہ دن کے لیے کسی صحت افزا جگہ پر بھاگ جانا چاہتا ہوں۔ یوں میں ادھر اُدھر کئی جگہ گیا ہوں لیکن تم حیران ہو گے کہ جب سے میں نے زندگی شروع کی ہے (۱۹۳۲ء میں پوسٹ آفس میں ملازم ہوا تھا) اس وقت سے اب تک ایسا نہیں ہوا کہ میں کام کاج بھول کر پندرہ دن کے لیے کہیں تفریحاً نکل گیا ہوں اگر کہیں گیا ہوں تو کسی کام کے سلسلے میں اعصاب پر یہ بوجھ لے کر۔ اب تو اندر کی طنابیں بالکل ٹوٹ چکی ہیں۔"

اپنی پوری زندگی کا خاکہ بیدی نے چند اشاروں میں بیان کر دیا ہے۔ لکھتے ہیں:

"نو سال ڈاک خانہ میں ملازمت کی۔ ریڈیو میں چلے گئے ...... بٹوارا ہوا ...... قتل و غارت ...... لہو سے لتھڑے ہوئے بدن ...... ننگے ریل کی چھت پر دلی پہنچنا ...... اسٹیشن ڈائرکٹر جموں ریڈیو اسٹیشن ...... ریاست کے جمہوری نظام سے لڑائی ...... پھر بمبئی ...... اچھی فلمیں ...... بری فلمیں ...... کہیں کہیں بیچ میں افسانوں کی کوئی کتاب ...... پھر ہاتھ قلم کرتے رہے۔"

لکھتے رہے جنوں کی حکایاتِ خوں چکاں
ہر چند اس میں ہاتھ ہمارے قلم ہوئے

پھر کوئی معاشقہ .... ایسے لمحے جو بدھ پر بھی نہ آئے .... ایسے پل جو اجامل بھی نہ جی سکا .... بیوی میں دلچسپی کا فقدان .... بیوی کا اپنے ساتھ محبت کا خاتمہ .... وجہ ؟ — ادھیڑ عمر کا سڑی پن .... بڑے بیٹے کا مجھے کاروباری طور پر بے وقوف سمجھنا اور میرا اسے پیسے کا پجاری اور غیر ذمہ دار .... بھلا کوئی بات ہوئی۔"

(آئینہ کے سامنے)

زندگی کی اس ہڑبونگ میں بیدی کے دل میں دو خواہشیں تھیں، ایک تو لکھنا اور دوسری فراغتِ قلبی۔ لکھتے ہیں:

"بغیر خواہش کے میری ایک ہی خواہش ہے کہ مَیں لکھوں۔ پیسے کے لیے نہیں، کسی پبلشر کے لیے نہیں، میں بس لکھنا چاہتا ہوں۔"

اپنی دوسری خواہش اور اس کی حسرت کا ذکر وہ نہایت تاثر آفریں انداز میں کرتے ہیں:

"میں ایک سادے سے انسان کی طرح جینا چاہتا ہوں، چاہنے کا مفہوم نکال کر، ایک ایسے مقام پر پہنچنے کی تمنا رکھتا ہوں، تمنا سے عاری ہو کر، جسے عرفِ عام میں سہج اوستھا کہتے ہیں اور جو صرف جاننے کے بعد آتی ہے اور مَیں نہیں جانتا۔"

(آئینہ کے سامنے)

ڈاکٹر اسلوب احمد انصاری کی نظر میں راجندر سنگھ بیدی پریم چند کے بعد اردو کے سب سے بڑے افسانہ نگار ہیں۔ اس رائے کی تائید کرنے والے نقادوں کی فہرست میں دن بہ دن اضافہ ہوتا جاتا ہے۔ چناں چہ باقر مہدی لکھتے ہیں:۔

"اردو افسانہ پر ایک تثلیث مسلط تھی اور اب بھی سایہ فگن ہے۔ یہ تثلیث ہے راجندر سنگھ بیدی، سعادت حسن منٹو اور کرشن چندر کی۔ ناموں کی ترتیب بدلی جا سکتی ہے مگر اس حقیقت سے انکار کرنا مشکل ہوگا کہ اردو افسانہ کو شہرت

اور کسی حد تک عظمت دلانے میں ان ہی تین ناموں کا ذکر آتا رہا ہے اور ابھی کچھ عرصے تک اور آتا رہے گا۔ میں نے اس تثلیث میں راجندر سنگھ بیدی کو چنا ہے۔ میرا خیال ہے کہ منٹو اور کرشن چندر کی کہانیاں دو تین بار پڑھنے کے بعد اپنی تازگی اور اپنا تاثر کھو دیتی ہیں لیکن باقی کی تاریخی اہمیت رہی ہے، اور بیدی کی کہانیاں آہستہ آہستہ یعنی ہر بار پڑھنے پر اپنے نئے دروبست کھولتی جاتی ہیں۔ انھوں نے کم لکھا اور اچھا لکھا۔ بہت ممکن ہے کہ وہ منٹو اور کرشن کی طرح بہت لکھتے اور خراب لکھتے۔ لیکن بات کم اور زیادہ لکھنے کی نہیں۔ مسئلہ ہے فنکاری کا بیدی نے جان بوجھ کر کم لکھا ہے۔ ان سے بھی تقاضے کیے جاتے تھے۔ انھیں بھی شہرت عزت اور دولت اتنی ہی عزیز تھی جتنی کہ منٹو اور کرشن کو۔ یہ فنکار کے اپنے تخلیقی عمل کا سوال ہے۔ وہ بھی منٹو کی طرح تیزی سے کہانی لکھنے کا آرٹ جانتے تھے لیکن وہ لکھنے کے بعد وقفہ دینے کے قائل تھے۔ بار بار اس کو درست کرنے کی فکر انھیں اشاعت سے روکتی تھی۔ وہ شعوری طور سے اپنے قلم کو اپنے قابو میں رکھتے تھے۔"

(بیدی کے نگار خانہ میں میرا تیسرا ناکام سفر از باقر مہدی)
(سابر نامہ ۱۹۸۵ء)

کم لکھنا، وقفہ دینا، کتر بیونت کرنا، سوچ سوچ کر لکھنا، یہ ایسی خصوصیات ہیں جن کا احساس خود قاری کو افسانہ پڑھتے وقت ہوتا ہے۔ منٹو نے بھی بیدی کے متعلق کہا تھا کہ بیدی تم سوچتے بہت زیادہ ہو۔ خود بیدی اپنے پہلے مجموعہ "دانہ و دام" کے دیباچہ میں لکھتے ہیں:

"کوئی قلم برداشتہ لکھ دیتا ہے تو کوئی چیخوف کے قول کے مطابق اس طرح آہستہ آہستہ لکھتا ہے جیسے کہ مریض بھنا ہوا تیتر کھاتا ہے۔" اس سلسلہ میں جوگندر پال نے بہت سچے کی بات کہی ہے۔ وہ کہتے ہیں: "بیدی سوچ سوچ کر لکھنے کا عادی ہے اور اس کا قاری بھی سوچوں کے گھیرے میں آ کر اسے رُک رُک کر پڑھتا ہے، گویا کہانی کو اپنے طور پر تخلیق کرتے ہوئے آگے بڑھ رہا ہو۔ قاری کی کھوج کی یہ گنجائش روا رکھ کر بیدی نے ایک طرح سے مطالعہ کو تخلیق کی سرحدوں سے جوڑ دیا ہے۔" ایک اور مقام پر جوگندر پال کہتے ہیں: "یہی وجہ ہے کہ بیدی کو تیز تیز پڑھنے سے اس کے لکھے ہوئے کا سرا انگلیوں سے پھسل جاتا ہے۔ اس سرے کو گرفت میں لانا مقصود

ہو تو الجھے ہوئے باریک تاگے کو سنبھل سنبھل کر سیدھا کرنا ہوگا۔ عجلت میں جھٹک دینے سے ہم اسے درمیان میں ہی کہیں توڑ بیٹھیں گے۔"

یہی وجہ ہے کہ بیدی کے آخری عمر کے افسانے لوگوں کو ان کے ابتدائی افسانوں کے مقابلہ میں مشکل اور مبہم معلوم ہوتے ہیں۔ حقیقت یہ ہے کہ تیز فراٹے بھرتا ہوا رواں مطالعہ بیدی کے افسانوں کے ساتھ کبھی انصاف نہیں کر سکتا۔ انھیں نہ صرف رُک رُک کر غور سے پڑھنا پڑتا ہے بلکہ جوہرِ معنی تک پہنچنے کے لیے بار بار پڑھنا پڑتا ہے۔ چوں کہ بیدی کا افسانہ فنی پہلوداری، نفسیاتی گہرائی اور علامتی اور اسطوری ابعاد کا حامل ہوتا ہے اس لیے جتنی بار پڑھا جائے معنویت مسرت اور حیرت کے نئے گوشے لے کر آتا ہے۔ اگر بیدی کو اپنے بعض ہم عصروں جیسی شہرت اور مقبولیت نہیں ملی تو اس کی وجہ بھی یہی ہے کہ بیدی نے مقبولیت کے سہل الحصول ذریعوں سے دور رہ کر پائدار فنی اقدار پر اپنے افسانوں کی بنیاد رکھی۔ بیدی کا یہ عمل شعوری تھا۔ وہ خراب آرٹ اور اچھے آرٹ میں تمیز کرنا جانتے تھے۔ چناں چہ اوپندر ناتھ اشک کے نام اپنے ایک خط میں لکھتے ہیں:۔

" یہاں بھی ہمارے ساتھیوں نے اس کہانی کی طرف اتنی توجہ نہیں دی جتنی توجہ کی وہ مستحق تھی۔ لیکن میں نے اس کی پروا نہیں کی کیوں کہ مجھے اس میں پورا یقین تھا۔ یہ عمل میرے ساتھ عرصہ سے ہوتا آیا ہے اور آخر میں نے یہ بھی دیکھا ہے کہ وہ مجھے اچھے اچھے لکھنے والوں سے ارفع سمجھتے رہے ہیں۔ ہنگامی دور میں ہنگامی چیزیں تمام تر توجہ کو لے جاتی ہیں، لیکن بالآخر بنیادی طور پر اچھی چیز وقت کا امتحان کر لیتی ہے۔ وہی " ادبِ عالیہ " بنتی ہے اور باقی چیزوں کو لوگ بھول جاتے ہیں۔"

اس کا مطلب ہرگز یہ نہیں کہ بیدی کے افسانوں کو شہرت اور مقبولیت نہیں ملی۔ بیدی کی عظمت میں کسی کو کلام نہیں تھا لیکن ان کی فنکارانہ عظمت جن تخیل، نفسیاتی اور فلسفیانہ عناصر سے تشکیل پائی تھی اس کا تنقیدی شعور بہت عام نہیں تھا۔ فکشن کی تنقید نے ابھی اپنی جڑیں اتنی مضبوط نہیں کی تھیں۔ پھر مضامین کی تنگ دامنی میں اتنی گنجائش نہیں تھی کہ افسانوں پر سیر حاصل بحث کی جاتی۔ منفرد افسانوں کے تجزیاتی مطالعوں کا رواج بھی عام نہیں تھا۔ نظم کے تجزیہ کے آداب سے تو نقاد واقف تھے لیکن افسانہ کے تجزیہ کا طریقۂ کار ابھی پروان نہیں چڑھا تھا۔ بیدی کو نقادوں نے نظر انداز نہیں کیا بلکہ شروع ہی سے ان کا ذکر بہت جوش و خروش کے ساتھ

ہوتا لیکن عموماً ایسے مضامین ہیں جو ہم عصر افسانہ کی رفتار کا جائزہ ہوتے۔ ظاہر ہے ایسے جائزوں میں جو باتیں کہی جاتیں وہ عمومی نوعیت کی ہوتیں اور ان میں وہ ژرف نگاہی اور بصیرت نہ ہوتی جو کسی ایک افسانہ نگار اور اس کی چند اہم کہانیوں کے گہرے مطالعے سے پیدا ہوتی ہے۔ اب تو بیدی پر کافی مضامین لکھے جا چکے ہیں اور کم از کم ایک درجن سے اوپر افسانوں کے فنکارانہ تجزیے بھی ہو چکے ہیں۔ اس کے باوجود بیدی کے پرستار قاری کو ان مضامین سے ایک نوع کی غیر اطمینانی کا احساس ہوتا ہے۔ ایسا لگتا ہے کہ ابھی تک بیدی کے افسانوں کی معنیاتی اور فنکارانہ گہرائیاں نقادوں کی گرفت میں نہیں آئی ہیں۔ یہ افسانے زیادہ انہماک، زیادہ غور و فکر اور ایک نئی بصیرت کا تقاضا کرتے ہیں جو ہماری تنقید ہنوز فراہم نہیں کر سکی۔

البتہ ڈاکٹر گوپی چند نارنگ کا مضمون " بیدی کے فن کی استعاراتی اور اساطیری جڑیں " اور بیدی کا افسانہ " ایک باپ بکاؤ ہے " کا وہ تجزیہ جو ڈاکٹر نارنگ نے رسالہ " اظہار " میں کیا تھا، نہ صرف بیدی کی تنقید کے دائرے میں بلکہ اردو میں فکشن کی تنقید کی تاریخ میں ایک نئی سمت، ایک نئے موڑ اور فکر انگیز اجتہاد کا مقام رکھتے ہیں۔ نہایت سلیقہ مندی اور گہری تنقیدی بصیرت سے لکھے گئے ان مضامین نے افسانوں کے مطالعہ اور تجزیہ کو فنکارانہ نکتہ رسی اور مفکرانہ ژرف نگاہی کی اس سطح پر پہنچا دیا جہاں صرف شاعری کی اعلیٰ ترین تنقید ہی پرواز کیا کرتی تھی۔ بے شک نارنگ کے اس خیال سے اختلاف کی گنجائش نکلتی ہے کہ بیدی کے فن میں استعارہ اور اسطور بنیادی اور کلیدی اہمیت رکھتے ہیں اور کہا جا سکتا ہے کہ استعارہ اور اسطور بھی بیدی کی دوسری فنکارانہ خصوصیات میں سے دو اہم خصوصیات ہیں اور انھیں کلیدی اہمیت دینے میں ان کی دوسری خصوصیات اور صفات کے مخفی ہو جانے کا اندیشہ ہے۔ لیکن دراصل نارنگ کا عندیہ قطعی یہ نہیں ہے کیوں کہ نارنگ بیدی کے یہاں نفسیاتی اور سماجی حقیقت نگاری کے بھی اتنے ہی قائل ہیں جتنے کہ علامتی اور اساطیری تخیل آفرینی کے، لیکن فن کے کسی ایک پہلو کے خصوصی مطالعہ اور تجزیہ میں اس پہلو کے کلیدی ہونے پر اصرار اکثر تو محض نقاد کے اس وفورِ شوق کا نتیجہ ہوتا ہے جو اجتہادی فکر کے تحت فطری طور پر پیدا ہوتا ہے۔ بہرحال ان فقیہانہ موشگافیوں سے قطع نظر بیدی پر نارنگ کے مضامین فکشن کی عام رسمیہ اور روایاتی بلکہ فرسودہ اور گھسی پٹی تنقید سے ایک ایسا تازہ کار اور نادرہ کار انحراف ہیں کہ اگر یہ کہا جائے کہ ان مضامین سے اردو کی افسانوی تنقید نے حقیقی تنقید کے آداب سیکھے تو مبالغہ نہیں ہوگا۔ اسی لیے میں

ان مضامین کو عہد آفریں سمجھتا ہوں۔ باقر مہدی کی دوستی کے باوصف بیدی نارنگ کی بڑی عزت کرتے تھے، تو اس میں نارنگ کی دلربا شخصیت کا کچھ نہ کچھ اثر تو ہوگا ہی، لیکن میں سمجھتا ہوں کہ اس کا اصل سبب نارنگ کے یہ مضامین تھے جس میں بیدی کو اپنے فن کی صحیح تحسین اور شناخت نظر آئی ہوگی۔

بیدی نے ان پر لکھے گے مضامین سے کبھی غیر اطمینانی کا اظہار نہیں کیا جیسا کہ مثلاً ن۔م۔راشد نے خود پر لکھے گئے مضامین سے کیا تھا۔ اس معاملہ میں وہ نہایت ہی منکسر المزاج تھے۔ لیکن بیدی کو ہمیشہ اس بات کی ٹوہ لگی رہتی کہ ان کی کہانیاں ٹھیک سے لکھی گئی ہیں یا نہیں۔ ان میں خود اعتمادی کی کمی نہیں تھی لیکن ان کی خود اعتمادی کو تنقید سے کوئی سہارا نہیں ملتا تھا۔ عام طور پر اس خلش کو ان کے احساسِ کمتری پر محمول کیا جاتا ہے لیکن اس خلش کا صحیح سبب ہماری تنقید کی بے چارگی تھی جو فنکار کو یہ بتانے سے قاصر تھی کہ اس کے افسانوں کی معنویت اور فنکاری کا وہ ادراک کرسکی ہے یا نہیں۔ ان کے بارے میں جو کچھ لکھا جاتا تھا بیدی اسے صبروشکر سے قبول کرلیتے تھے۔ اپنے افسانوں کے بچاؤ میں نہ تو انھوں نے منٹو کی طرح بڑی لڑائیاں لڑیں نہ عصمت چغتائی کی طرح نکتہ چینوں کو طنز کی دھار پر رکھا۔ بیدی کے بعد کے افسانوں میں جب جنس کو موضوع بنایا گیا تو ان کے بہت سے مداحوں نے بھی ناک بھوؤں چڑھائی، لیکن بیدی خاموش رہے۔ جب بیدی نے بڑی طاقتوں کی سیاسی کارستانیوں کا پردہ چاک کیا اور روس اور امریکہ دونوں ان کے طنز کا ہدف بنے، تب بھی جبینوں پر بل پڑگئے، لیکن بیدی خاموش رہے بیدی کی زبان کے متعلق بھی بہت سی بے سروپا باتیں کہی گئیں، لیکن بیدی نے چند باتوں کے علاوہ اپنے بچاؤ میں لمبی چوڑی دلائل پیش نہیں کیں۔ انھوں نے جو انٹرویو دے یا جو مضامین لکھے ان میں بھی اپنے افسانوں کے متعلق کم ہی باتیں کیں اور انٹرویو لینے والے حضرات نے بھی ایسے سوالات نہیں کیے جو ان کے بعض مشکل افسانوں کی گتھیوں کا حل ثابت ہوتے۔ کہنے کا مطلب یہ کہ وہ ایک خاموش طبع اور منکسر المزاج آدمی تھے۔ اپنے فن اور اپنے افسانوں کے بارے میں حاشیہ آرائی کرنا انھیں پسند نہیں تھا۔ بیدی کے یہاں شکایتیں اور فریادیں نہیں ملتیں کہ ان کی صحیح قدرو منزلت نہیں ہوئی۔ نہ ہی ان کے یہاں تعلی اور بڑبولاپن ہے جو احساسِ کمتری کا ردِعمل ہوتا ہے۔ انھیں اپنے فن پر پورا اعتماد تھا، لیکن ساتھ ہی یہ خواہش بھی تھی کہ تنقید ان کے اس اعتماد کو حق بجانب ثابت کرے۔ اس میں احساس کمتری کا کوئی دخل نہیں تھا

جیسا کہ عام طور پر سمجھا جاتا ہے۔

یہ بات خاطر نشان رہے کہ بیدی کے افسانے رسالوں میں شائع ہوتے ہی مقبول و مشہور ہوگئے اور جب ان کا پہلا مجموعہ ۱۹۳۶ء میں "دانہ ودام" کے نام سے شائع ہوا تو ان کا نام ادبی حلقوں میں عام ہوچکا تھا اور ان کے دوسرے مجموعہ "گرہن" کی ۱۹۴۱ء میں اشاعت کے ساتھ ہی وہ اردو کے مستند افسانہ نگار تسلیم کرلیے گئے۔ اس وقت کے مستند نقادوں اور فنکاروں نے مثلاً رشید احمد صدیقی، پروفیسر محمد مجیب، محمد حسن عسکری، پطرس، کرشن چندر، سعادت حسن منٹو، اوپندر ناتھ اشک، کنہیا لال کپور، عصمت چغتائی، مرزا ادیب، عزیز احمد اور وقار عظیم نے ان کی اہمیت اور عظمت کو سراہا۔ بقول وقار عظیم کے :

"مجیب صاحب جو روسی ادب کے اچھے طالب علم اور افسانہ نگار ہیں جب بیدی کے افسانوں کا مجموعہ "دانہ ودام" چھپا تو بغل میں دبائے پھرتے تھے اور کہتے تھے "میں نے آج تک اردو میں اتنا اچھا مجموعہ نہیں دیکھا۔"

وقار عظیم لکھتے ہیں :۔

"بیدی کے افسانوں میں متوسط طبقے کی زندگی کا گھریلو اور روزمرہ کا ماحول ہے۔ کلرک ہیں۔ ان کے معمولاتِ زندگی ہیں، مزدور ہیں، اور اقتصادی بدحالی سے دبے ہوئے غریب ہیں۔ لیکن ان سب چیزوں میں ان کا نقطۂ نظر محض اشتراکی نہیں۔ وہ اشتراکیت سے بھی آگے بڑھ کر انسانیت کے وسیع اور دردمند نقطۂ نظر کے قائل ہیں۔"

عزیز احمد لکھتے ہیں :۔

"راجندر سنگھ بیدی کے افسانے اپنی بے لوث واقعیت کی وجہ سے ممتاز ہیں۔ یہ واقعیت قطعی نہیں۔ اسے رومانیت اور نتیجہ خیز تخیل کا امتزاج حاصل ہے۔"

بعد میں چل کر جن نقادوں نے بیدی کا لوہا مانا ان میں آلِ احمد سرور، ممتاز شیریں، اسلوب احمد انصاری، ڈاکٹر محمد حسن، گوپی چند نارنگ، باقر مہدی، مظفر علی سید، اور قمر رئیس کے نام نمایاں ہیں ادھر حال ہی میں شمس الحق عثمانی اور سید نثار مصطفیٰ کی بیدی پر کتابیں بھی منظرِ عام پر آگئی ہیں۔

اسلوب احمد انصاری لکھتے ہیں :

"بیدی کی کہانیوں کی ایک نمایاں خصوصیت یہ ہے کہ وہ زندگی کے گہرے مشاہدے اور فطرتِ انسانی کے عمیق مطالعہ کا نتیجہ ہیں۔ وہ اپنے کرداروں کے ذہن اور روح میں اتر کر ان کے ایک ایک راز کو جاننے اور آشکار کرنے کی کوشش کرتے ہیں۔ انسانی رشتوں کی اوپری پرت اور ان کی اصل حقیقت کا جیسا پختہ شعور بیدی کے یہاں کے یہاں نظر آتا ہے، اردو کے کم کہانی لکھنے والوں کے یہاں ملے گا۔"

ممتاز شیریں لکھتی ہیں :

"بیدی کے ہاں تیز جذبات، غیر معمولی واقعات، طوفانی حادثات شاذ ہی ملتے ہیں۔ روزمرہ کے معمولی سے معمولی واقعات، عام جذبات و احساسات، اور سیدھی سادی حقیقت کو نرمی، لطافت اور پاکیزگی سے پیش کرنے کا ان میں چیخوف کا سا سلیقہ ہے، اور ان کے افسانوں کو سیدھی سادی حقیقت ہی لطیف اور دلکش بنا دیتی ہے۔

آلِ احمد سرور لکھتے ہیں :

"پریم چند کی آدرشی حقیقت نگاری، جو کرشن چندر کے یہاں ایک رومانی حقیقت نگاری نظر آتی ہے، بیدی کے یہاں ایک ایسی حقیقت نگاری بن جاتی ہے جو اسطور اور دیو مالا کے سایوں کی وجہ سے حقیقت سے کچھ بڑی اور کچھ پھیلی ہوئی دکھائی دیتی ہے۔"

ڈاکٹر گوپی چند نارنگ لکھتے ہیں :-

"بیدی کے فن میں استعارہ اور اساطیری تصورات کی بنیادی اہمیت ہے ...... بیدی کا تخلیقی عمل کچھ اس طرح کا ہے کہ وہ اپنے کردار اور اس کی نفسیات کے ذریعے زندگی کے بنیادی رازوں تک پہنچنے کی جستجو کرتے ہیں...... بیدی کا اسلوب پیچیدہ اور گمبھیر ہے۔ ان کے استعارے اکہرے یا دوہرے نہیں پہلو دار ہوتے ہیں...... ان کی نفسیات میں انسان کے صدیوں کے سوچنے کے عمل کی پرچھائیں پڑی ہوئی معلوم ہوتی ہے۔ ایسے میں وقت کا لمحۂ موجود صدیوں

کے تسلسل میں تحلیل ہو جاتا ہے اور چھوٹا سا گھر پوری کائنات بن کر سامنے آتا ہے۔ بیدی جس عورت اور مرد کا ذکر کرتے ہیں وہ صرف آج کی عورت اور آج کا مرد نہیں، اس میں وہ عورت اور وہ مرد شامل ہیں جو لاکھوں کروڑوں سال سے اس زمین کے شدائد جھیل رہے ہیں اور اس کی نعمتوں سے لذت یاب ہوتے چلے آرہے ہیں۔"

بیدی کی کہانیوں کا مرکزی کردار بنیادی طور پر ایک سماجی آدمی ہے۔ وہ اپنے کنبہ، اپنی کمیونٹی اپنی تہذیبی، مذہبی اور اخلاقی فضاؤں میں جینے والا آدمی ہے۔ بیدی اس کردار کی پیش کش میں اس کے گرد و پیش کے ماحول کی ایسی جزرس عکاسی کرتے ہیں کہ کردار اپنی زمین میں پیوست نظر آتا ہے۔ وہ دکھی ہے، غم زدہ ہے، سماج کا ستایا ہوا ہے، نامساعد حالات کے شکنجہ میں قید ہے، لیکن اکھڑا ہوا نہیں ہے۔ اس کا المیہ یہی ہے کہ وہ اس زمین میں اپنی جڑیں پیوست کرنے کی کوشش کرتا ہے جو اس پر تنگ ہو چکی ہے۔ یہی سبب ہے کہ بیدی کے افسانوں میں ہندوستان کی روح دھڑکتی ہوئی محسوس ہوتی ہے۔ اسلوب احمد انصاری لکھتے ہیں:

"ان کی کہانیاں پڑھ کر ہمارے سامنے اس مانوس زندگی اور معاشرت کے نقوش ابھر آتے ہیں جس میں ہم روزانہ سانس لیتے ہیں۔ ان کہانیوں میں اس ہندوستان کی تصویر جھلکتی ہے جو کروڑوں جاہل، غریب، اور توہم پرست انسانوں کا ملک ہے، مگر جس میں ان تمام کمزوریوں اور مخالفات کے باوجود، ایک توانائی، ایک کس بل، زندگی کی بنیادی اچھائی میں یقین، اور بعض تہذیبی قدروں کا عکس ملتا ہے۔ ان کہانیوں میں عام انسانی فطرت کا مطالعہ اور تجربہ جیسی ایمانداری اور بے لاگ پن سے کیا گیا ہے اس کی مثال اردو میں تلاش کرنا آسان نہیں۔"

بیدی کے افسانوں کی طاقت کا راز بھی اسی امر میں پنہاں ہے کہ انھوں نے عام آدمی کی زندگی سے اپنا رشتہ استوار کیا۔ عام آدمی کڑے سے کڑے حالات میں زندگی سے اس قدر چمٹا ہوا ہوتا ہے کہ اس کی زندگی کی ترجمانی میں جہاں افسانہ نگار کی نظر اس کی بپتا پر رہتی ہے وہیں وہ زندگی کی اس طاقت کو بھی دیکھتا ہے جو انتہائی مایوس کن حالات میں بھی آدمی کو زندہ رہنے کے جتن میں جُتے رکھتی ہے۔ غریب ہندوستانی عوام کی زندگی کے مشاہدے سے بیدی کے فنکارانہ تخیل نے وہ توانائی اور تازگی حاصل کی جو درخت کو اپنی جڑیں زمین میں پھیلانے کے بعد حاصل ہوتی ہے۔

اپنے ایک انٹرویو میں بیدی کہتے ہیں :

" جس کی جڑیں اس کی زمین میں ہیں وہ اپنے عوام ' اپنے لوگوں کو ' باوجود اس کے کہ لوگ اناڑی ہیں ' غریب ہیں ' ان کے دکھ کو سمجھے گا۔"

ایک اور مقام پر وہ کہتے ہیں :

" اساطیری عناصر میں ہندوستانی تہذیب اور عقائد کو پیش کرنے کے لیے استعمال کرتا ہوں ۔ ان کے دیوی دیوتا ' ان کے مندر مسجدیں ' یہ سب دکھانے کی کوشش کرتا ہوں ۔ میں اپنی ذات میں نہ صرف ہندوستانی ہوں بلکہ ہندوستان ہوں ۔"

کیسی معنی خیز بات کہی ہے بیدی نے ۔ بڑا آرٹ اس وقت تک تخلیق نہیں ہوتا جب تک فنکار گردو پیش کی فضاؤں کو اپنے حواس میں جذب نہیں کرتا ۔ اساطیری عناصر (جن کی طرف سب سے پہلے نارنگ کی تنقید نے توجہ دلائی) بیدی کے یہاں آرٹ کی سجاوٹ کی خاطر نہیں آئے جیسا کہ کلاسیکی شاعروں کے یہاں شاعری کے دامن میں سلمٰی ستاروں کی طرح ٹنکے ہوئے نظر آتے ہیں اساطیر بیدی کے یہاں استعاروں اور تشبیہوں کی ضرورت پوری نہیں کرتے ۔ بلکہ اساطیر اور استعارہ دونوں ان کے یہاں اس زندگی سے آتا ہے جو ہندوستانی عوام فطرت کی بانہوں اور تہذیب کی فضاؤں میں صدیوں سے جیتے آئے ہیں ۔ اسی زندگی کا دھارا ہے جو ان کے افسانوں میں زیر زمیں آب کی طرح بہتا رہتا ہے اور اس کی نمی سے افسانوں میں اساطیر ' استعاروں اور تشبیہوں کے رنگا رنگ پھول کھلتے ہیں ۔

بیدی کے متعلق عموماً یہ بات بھی کہی جاتی ہے کہ وہ تیز اور تند جذبات کے افسانہ نگار نہیں بلکہ ان کے افسانوں میں زندگی کا نرم آہنگ ملتا ہے ۔ میرا خیال ہے یہ بات درست نہیں ۔ بیدی کے یہاں بھی بڑے تیز و تند الم ناک اور ہیبت ناک جذبات کا کارخانہ ہے ۔ یہی وجہ ہے کہ ان کے افسانوں کی جذباتی فضاؤں کو دیکھ کر آدمی کبھی کبھی سناٹے میں آجاتا ہے ۔ مثلاً "گرہن' رحمٰن کے جوتے ' اور " ایک چادر میلی سی " کی فضائیں کافی پر ہول ہیں ۔ لیکن بیدی کی خصوصیت یہ رہی ہے کہ وہ اپنے افسانوں میں کسی ایک رنگ کو اتنا گہرا نہیں کرتے کہ افسانہ یک رنگی ' میلوڈراماٹی اور سنسنی خیز بن جائے ۔ اس کا مطلب یہ نہیں کہ وہ اس رنگ کو مدھم یا ہلکا کرتے ہیں ۔ ایسا کرنے کے معنی ہوں گے کرنا ۔ اس کے برعکس بیدی افسانہ کا تانا بانا کچھ اس طرح

بنتے ہیں کہ زندگی کے دوسرے رنگ اس ایک رنگ کے اردگرد پھیل جاتے ہیں ۔ ہم اس ایک رنگ کی تیزی و تندی کو محسوس کرتے ہیں لیکن دوسرے رنگوں کی سنگت میں دراصل یہی افسانہ کا کھرا آرٹ ہے جو اسے المیہ ڈرامے کی تیزی و تندی کی بجائے رزمیہ نظم کا پھیلاؤ اور بہاؤ عطا کرتا ہے ۔ ناول اور افسانہ اسی لیے رزمیہ سے قریب اور المیہ سے فاصلہ پر ہے ۔

بیدی زندگی کی الم ناکیوں اور ہولناکیوں کا مشاہدہ کرتے ہیں لیکن ان کے بیان میں سنگ دلی اور کلبیت کو راہ نہیں دیتے ۔ انھیں نہ زندگی کا مکروہ چہرہ بتانے کا شوق ہے نہ انسانیت کے ناسوروں کو بے نقاب کرنے کا ۔ اس کا مطلب ہرگز یہ نہیں کہ وہ صرف زندگی کے روشن پہلوؤں کی آئینہ داری کرتے ہیں ۔ بیدی سہل رجائیت کے کبھی شکار نہیں ہوئے ۔ وہ زندگی کا گہرا المیہ احساس رکھتے ہیں لیکن ایک سچے فنکار کی طرح ان میں اتنی طاقت ہے کہ وہ رجائیت اور قنوطیت اور کلبیت سے بلند اٹھ کر ایک ٹھہری ہوئی نظر سے زندگی کے الم ناک اور ہولناک تجربہ کی آنکھوں میں آنکھیں ڈال کر دیکھ سکیں ۔ ہر بڑے فنکار کی طرح بیدی کا تخیل زندگی کی حقیقت کو آرٹ کی حقیقت میں بدل دیتا ہے جو زندگی کی حقیقت سے اپنی مشابہت برقرار رکھتے ہوئے چند نئے معنی خیز پہلو پیدا کر لیتی ہے ۔ اسی لیے عزیز احمد نے کہا ہے کہ بیدی کی واقعیت (حقیقت) قطعی نہیں ہے ۔ اسے رومانیت اور تحیر خیز تخیل کا امتزاج حاصل ہے ۔

ظاہر ہے عزیز احمد نے رومانیت کا لفظ اس کے وسیع ترین معنی میں استعمال کیا ہے ورنہ بیدی کے یہاں نوجوانوں کی سی رومانی آرزومندی کے افسانے نہیں ہیں ۔ بیدی کی رومانیت حقیقت کے ان مخفی پہلوؤں کی تلاش کرتی ہے جن کا ادراک صرف تخلیقی تخیل سے ممکن ہے ۔ بیدی اپنی دو آنکھوں سے جو کچھ دیکھتے ہیں ان پر قناعت نہیں کرتے ۔ ایسی قناعت صحافت اور نیچرلزم کو راہ دیتی ہے ۔ بیدی کی تیسری آنکھ جو ان کا تخیل ہے دو آنکھوں کے مشاہدے کو برقرار رکھتے ہوئے حقیقت کے ادراک کا ایک نیا عنصر اس میں شامل کرتی ہے ۔ مثلاً اپنے افسانہ " گرہن " میں وہ صرف دکھی عورت کی بپتا کو نہیں دیکھتے بلکہ اس دکھی زندگی سے چھٹکارا حاصل کرنے کی اس کی تمنا کو بھی دیکھتے ہیں ۔ یہ تمنا پوری نہیں ہوتی اور ہولی ایک اور ہی مصیبت میں گرفتار ہو جاتی ہے ۔ لیکن یہ تمنا جو میکہ کی یاد کی صورت میں ہولی میں ابھرتی ہے پورے افسانے کو ایک نئی معنویت عطا کرتی ہے جو اسے عورت کی بپتا کی کہانی کے تنگ جذباتی دائرے سے باہر نکال کر اسے انسانی وجود کی کربناک کشمکش کی کہانی بنا دیتی ہے ۔ ظاہر ہے

اس تمنائیت کا مشاہدہ صرف ان آنکھوں سے ممکن نہیں جو خارجی واقعات پر نظر رکھتی ہیں۔ اس کے ادراک کے لیے تخیل کی آنکھ ضروری ہے۔

زندگی کے خوں چکاں واقعات کے سامنے بھی بیدی قنوطیت اور کلبیت کا شکار نہیں ہوتے کیوں کہ ان کی رومانیت ایک ایسے آئیڈیالزم کو جنم دیتی ہے جو اوپر سے عائد کیا ہوا نہیں بلکہ واقعات اور حقائق کی سنگلاخ زمین سے کونپل کی طرح پھوٹتا ہے۔ بیدی اسی آئیڈیالزم کو اس جھوٹ کے نام سے یاد کرتے ہیں جس کی آمیزش کہانی کے سچ کے ساتھ نہ کی جائے تو کہانی کا سچ زندگی کے سچ کی مانند کڑوا ہی نہیں بلکہ اس قدر تباہ کن ہو جائے کہ پورے معاشرے میں انارکی پھیل جائے۔ اپنے اعترافی افسانہ "ہاتھ ہمارے قلم ہوئے" میں وہ کہتے ہیں:

> "سچ سننے کی تاب کس میں ہے باپ روزارویو! نہیں میں سچ نہ بولوں گا یا ایسا سچ بولوں گا جو آپ کے سچ سے ارفع ہو۔ یعنی اس میں جھوٹ کی حسین سی امیزش ہو۔ ایسا نہ کروں گا تو معاشرے میں طوائف الملوکی پھیل جائے گی۔ لوگ مجھے مار دیں گے اور میں مرنا نہیں چاہتا۔ مجھے زندگی سے بڑی کمینہ سی محبت ہے۔"

بیدی کے کہنے کا مطلب یہ ہے کہ انھوں نے زندگی کا تاریک رخ دیکھا ہے جس کے بعد آدمی میں جینے کا حوصلہ نہیں رہتا۔ اس کے باوجود وہ زندگی سے محبت کرتے ہیں اور یہ محبت اعلیٰ روحانی اقدار کے سبب نہیں کیوں کہ روحانی اقدار تو زندگی کی بے بضاعتی اور ناپائداری کا ہی سبق دیتی ہیں۔ اس لیے انھیں زندگی سے جو بھی محبت ہے وہ قوتِ حیات ہی کے سبب ہے جو انھیں جیے جانے پر مجبور کرتی ہے۔ بیدی اپنے افسانوں کے ذریعے یہ دیکھنا چاہتے ہیں کہ قوتِ حیات اس دنیا میں زندگی کو برقرار رکھنے کے لیے کیا کیا جتن کرتی ہے۔ کیا انسان کی جبلی خواہشوں میں کوئی اثباتی پہلو تلاش کیا جا سکتا ہے۔ کیا سماجی اور اخلاقی قوانین کے پیچھے اثباتِ حیات کے قوانین کارفرما ہیں۔ چناں چہ وہ ایسی کہانیاں لکھتے ہیں جن کے ذریعہ سماجیات اور اخلاقیات کو زندگی کی کسوٹی پر پرکھا جائے۔ پرکھنے کا یہ کام وہ اپنے فنکارانہ تخیل کے ذریعہ کرتے ہیں۔ چناں چہ ان کی کہانیاں زندگی میں رونما ہونے والے واقعات کی رپورٹنگ نہیں ہوتیں، بلکہ وہ زندگی کی تفسیر

بھی ہوتی ہیں اور زندگی کو ایک نئے معنی بھی عطا کرتی ہیں۔ وہ زندگی کے انتشار کو انتشار کے طور پر پیش نہیں کرتے بلکہ وہ اپنے افسانوں کے لیے ایسے واقعات کا انتخاب کرتے ہیں جن سے زندگی کی تفہیم میں ایک نئی بصیرت حاصل ہوتی ہے۔

بیدی کے افسانے

بیدی کے پہلے افسانوی مجموعہ "دانہ ودام" کا پہلا افسانہ "بھولا" ہے جو آج بھی بیدی کے مشہور ترین اور بہترین افسانوں میں شمار ہوتا ہے۔

یہ ایک بچّہ کی کہانی ہے جسے سب پیار سے "بھولا" کہتے ہیں۔ بھولا اپنی بیوہ ماں اور بوڑھے دادا کے ساتھ گاؤں میں رہتا ہے۔ وہ اس چھوٹے سے غریب پریوار کی آنکھوں کا تارہ ہے۔ ماں کی بوگی کی ویرانی میں وہ ایک سدا بہار پھول ہے۔ دادا اسے کہانیاں سناتا ہے اور جب فرطِ محبت سے اس کے سرخ و سپید گالوں کو چومتا ہے تو دادا کی لمبی سفید داڑھی کے بال بھولا کے نتھنوں میں گھس جاتے ہیں اور بھولا چھینکیں کھانے لگتا ہے۔ ہر بچّہ کی مانند بھولا کہانیوں کا دلدادہ ہے اور ایک روز وہ دن کے وقت مچل جاتا ہے کہ دادا اسے کہانی سنائیں۔ دادا اسے سمجھاتا ہے کہ بیٹا! دن کو کہانیاں سنانے سے مسافر راستہ بھول جاتے ہیں۔ بھلا بھولا یہ بات ماننے والا تھا۔ روٹھ کر کہنے لگا کہ میں داداجی کا بھولا نہیں بنتا۔ دادا نے اسے گودی میں لیا اور کہانی سنانے لگا، لیکن سرزنش کے طور پر کہا کہ اب کوئی مسافر راستہ کھو بیٹھے تو اس کا ذمہ دار بھولا ہوگا۔ پھر دادا نے سات شہزادوں اور سات شہزادیوں کی ایک لمبی کہانی اسے سنائی۔ بھولا کو یہ کہانی بہت پسند تھی۔ بھولا ہمیشہ اس کہانی کو پسند کرتا جس کے آخر میں شہزادہ اور شہزادی کی شادی ہو جائے۔ اور دادا نے شادی کا ذکر بڑے جوش کے ساتھ کیا، لیکن اس روز بھولا کے منہ پر خوشی کی کوئی علامت نہ دیکھی، بلکہ وہ ایک افسردہ سا منھ بنائے بیٹھا رہا۔

وجہ یہ تھی کہ اس روز بھولا کی ماں نے بتایا تھا کہ بھولا کے ماموں آنے والے ہیں اور

بھولا کے لیے قسم قسم کے کھلونے لائیں گے۔ شام کے وقت جب دادا کھیت سے لوٹا تو اس نے دیکھا کہ بھولا دالان میں کودتا پھاندتا پھر رہا ہے اور لکڑی کے ایک ڈنڈے کو گھوڑا بنا کر اسے بھگا رہا ہے۔ "چل ماموں کے دیس رے گھوڑے، ماموں جی کے دیس۔" شام ہوتے ہی بھولا دروازے پر جا بیٹھا کہ ماموں آئیں تو ماموں کی شکل دیکھ کر پہلے پہل دوڑ کر ماموں کے آنے کی خبر گھر میں سنائے۔ دیے جل گئے۔ لیکن ماموں نہیں آئے۔ ماں بھی پریشان کہ بھیا اب تک کیوں نہیں آئے۔ شاید کوئی ضروری کام آن پڑا ہو۔ بھولا پوچھنے لگا ماموں کیوں نہیں آئے۔ ماں نے گود میں لے کر کہا شاید صبح آجائیں۔

رات گئے دادا جی نے کہا بتی جلتے رہنے دو۔ گاؤں میں میلے کی وجہ سے چور چکار آئے ہیں جو کہ ننھے ننھے بچّوں کو اغوا کر لے جاتے ہیں۔ پڑوس کے ایک گاؤں میں دو ایک ایسی واردات ہوئی تھیں، اور اسی لیے دادا نے بھولے کو اپنے پاس لٹا لیا تھا۔ دادا نے دیکھا کہ بھولا ابھی تک جاگ رہا ہے اور اس کے بعد دادا کی آنکھ لگ گئی۔ تھوڑی دیر کے بعد جب دادا کی آنکھ کھلی تو دیکھا کہ دیوار پر بتی نہیں ہے۔ ہاتھ پسارا تو دیکھا کہ بھولا بھی بستر پر نہ تھا۔ اندھوں کی طرح در و دیوار سے ٹکراتے، ٹھوکریں کھاتے تمام چارپائیوں پر دیکھا۔ بھولا کی ماں کو جگایا، گھر کا کونہ کونہ چھان مارا، بھولا کہیں نہیں تھا۔

گھر میں کہرام مچ گیا۔ مایا نے اپنا سہاگ لٹنے پر بھی اتنے بال نہ نوچے تھے جتنے کہ اس وقت نوچے۔ مایا بے ہوش پڑی تھی۔ اس کے ہاتھ اندر کی طرف مڑ گئے تھے، نسیں کھنچی ہوئی اور آنکھیں پتھرائی ہوئی تھیں، اور پڑوس کی عورتیں اس کی ناک بند کر کے ایک چمچہ سے اس کے دانت کھولنے کی کوشش کر رہی تھیں۔ اس حالت کو دیکھ کر دادا ایک لمحہ کے لیے بھولے کو بھی بھول گیا۔ ایک ساتھ گھر کے جب دو آدمی دیکھتے دیکھتے چلے جائیں تو اس وقت دل کی کیا کیفیت ہوتی ہے۔ قریب تھا کہ دادا بھی چکرا کر گر پڑتا کہ مایا ہوش میں آ گئی۔ دادا مایا کو سمجھانے لگا۔ حوصلہ کرو۔ بچے اغوا ہوتے ہیں۔ مگر آخر مل بھی جاتے ہیں۔

اس وقت آدھی رات اِدھر تھی اور آدھی رات اُدھر جب پڑوس کا ایک آدمی اس حادثہ کی خبر تھانے پہنچانے کے لیے جو گاؤں سے دس کوس دور شہر میں تھا۔ روانہ ہوا۔

دفعتاً دروازہ کھلا اور سب نے بھولے کے ماموں کو گھر میں داخل ہوتے دیکھا۔ اس کی گود میں بھولا تھا۔ سر پر مٹھائی کی ٹوکریاں اور ایک ہاتھ میں بتی تھی۔ مایا نے بھائی کو پانی پوچھا نہ خیریت اور اس کے گود سے بھولے کو چھین کر اسے چومنے لگی۔

ماموں نے کہا کہ مجھے کسی کام کی وجہ سے دیر ہو گئی تھی۔ دیر سے روانہ ہونے پر رات کے اندھیرے میں راستہ بھول گیا۔ ایک جانب روشنی دکھائی دی۔ دیکھا کہ بھولا بتی پکڑے کانٹوں میں الجھا ہوا ہے۔ میں ششدر رہ گیا۔ اس کے اس وقت وہاں ہونے کا سبب پوچھا۔ اس نے جواب دیا ——— کہ باباجی نے آج دوپہر کے وقت کہانی سنائی تھی اور کہا تھا کہ دن کے وقت کہانی سنانے سے مسافر راستہ بھول جاتے ہیں۔ تم دیر تک نہ آئے تو میں نے یہی جانا کہ تم راستہ بھول گئے ہو گے اور بابا نے کہا تھا کہ اگر کوئی مسافر راستہ بھول گیا تو تم ذمہ دار ہو گے نا !!

اس کہانی میں ایک حکایت کی سادگی اور پریوں کی کہانی کا تحیر ہے، لیکن اس کے بیان میں حقیقت نگاری اور جزئیات نگاری کا یعنی جدید افسانوی طریقۂ کار اور تکنیک کا پورا حق ادا کیا گیا ہے۔ اساطیر کی بڑی علامتوں اور کرداروں کو اس چھوٹی سی سیدھی سادی کہانی میں بیدی نے اس طرح بند کیا ہے گویا سمندر کو کوزے میں۔ بچہ معصومیت کی، دادا دانشمندی کی، ماں تیاگ اور ایثار نفسی کی علامت ہے۔ بھولے کے گم ہونے اور پائے جانے میں قدیم اساطیر کی پھول یا خزانہ کی گم شدگی، تلاش اور دریافت کی تھیم ہے۔ افسانہ میں آرکی ٹائپ ہیں لیکن انھیں ٹائپ کی ماورائیت، حقیقت نگاری اور سچائی کے ساتھ پیش کیا گیا ہے۔ اس افسانہ میں بیدی کے ابتدائی افسانوں کی تمام خصوصیات نظر آتی ہیں۔ دیہاتی ماحول، عام سیدھی سادی زندگی کی خوشیاں، غم اور خوف اور انسان کے بنیادی جذبات کے تار و پود سے بنی ہوئی وہ فضا جو ایک پروانہ اپنے تحفظ کے لیے قائم کرتا ہے اور اس کی ضد اندھیرے کے پردے کے پیچھے چھپی ہوئی وہ دنیا ہے جو ان بوجھی اور ان دیکھی ہے اور جس میں بچوں کے اغوا کے خطرات اور خدشات پلتے ہیں۔ افسانہ افسانہ رہنے کے باوجود ایک نظم کا تاثر دیتا ہے کیوں نہ معمولی معمولی جزئیات اور تفصیلات میں اساطیری استعاروں کا حسن سمٹ آیا ہے۔

بیدی کے افسانوں میں بچہ، بڑھا اور عورت تینوں کی بڑی اہمیت ہے، اور یہ تینوں

ہی جدید صنعتی تمدن کی زد میں ہیں اور بے انتہا مظلوم ہیں۔ اپنی کہانی "تلادان" میں بیدی نے ایک ایسے بچے کی کہانی پیش کی ہے جو غریب دھوبی کے گھر پیدا ہوتا ہے لیکن اس کی صورت شکل طور طریقے سب بابوؤں جیسے ہیں اسی لیے اسے بابو کے نام سے پکارا جاتا ہے۔ افسانہ کا آغاز اس طرح ہوتا ہے: "دھوبی کے گھر کہیں گورا چٹا چھوکرا پیدا ہو جائے تو اس کا نام بابو رکھ دیتے ہیں۔" سادھو رام کے بابو نے بھی ماں کو حقارت سے "اے یو" اور باپ کو "چل بے" کہنا اس نے نہ جانے کہاں سے سیکھ لیا تھا۔ رعونت سے بھری ہوئی آواز، پھونک پھونک کر قدم رکھنا، جوتوں سمیت چوکے میں چلے جانا، دودھ کے ساتھ بالائی نہ کھانا، سبھی صفات بابوؤں والی ہی تو تھیں۔

ظاہر ہے بابو کی آنکھ سے سماجی اونچ نیچ اور چھوت چھات چھپی نہیں رہ سکتی۔ وہ جب سکھ نندن اور دوسرے امیر زادوں کے ساتھ کھیلتا تو کسی کو معلوم نہ ہوتا کہ یہ اس مالا کا منکا نہیں ہے۔ لیکن کاج تہوار کے موقعہ پر اپنے ہم جولیوں کے بیچ اونچ نیچ اور چھوت چھات کا فرق معلوم ہو جاتا۔ بابو اس فرق کو کہاں قبول کرنے والا تھا گویا یہ اس کے خمیر میں ہی نہیں تھا کہ وہ اپنی اوقات کو سمجھے۔ اس کے دوست سکھ نندن کے جنم دن پر تلادان دیا جاتا تھا۔ سکھ نندن کا باپ گاؤں کے اور دور و نزدیک کے سب لوگوں کی بڑی دعوت کرتا ہے سارے نیچ ذات کے لوگ اوپر کے کام کاج میں ہاتھ بٹانے کے لیے بلائے جاتے ہیں۔ سکھ نندن کو ترازو میں بٹھا کر گندم میں تولا جاتا ہے اور یہ گیہوں نیچی ذات کے لوگوں میں بانٹے جاتے ہیں جن کی قطار میں بابو کی ماں بھی بیٹھی ہوئی ہے۔ بابو اپنی ذلت محسوس کرتا ہے اور ماں کو ڈانٹتا ہے۔ "اے یو" اور پھر نفرت سے تیز، ماں کی طرف دیکھتا ہے گویا کہہ رہا ہو: "یہ تیری پھٹی ہوئی بے قناعت آنکھیں گندم سے نہیں قبر کی مٹی سے پر ہوں گی۔" جب سکھ نندن تل چکتا ہے اور بابو اس سے ملنے کے لیے آگے بڑھتا ہے تو سکھ نندن اس سے کہتا ہے: "بابو جاؤ۔ ابھی میں نہیں آ سکتا" اور پھر ایک مغرور انداز سے اپنے زر دوختہ کوٹ اور بابو کی طرف دیکھتا ہوا بولا۔ "کل آنا بھائی۔ دیکھتے نہیں ہو۔ آج مجھے فرصت نہیں ہے۔ جاؤ۔" پھر بابو کی ماں کی کرخت آواز آئی: "بابو! تیرا ستیاناس طون (طاعون) مارے۔ گھس جائے تیرے پیٹ میں ماتا کالی۔ ..... آتا کیوں نہیں..... دو سو کپڑے پڑے ہیں۔"

بابو کو یہ محسوس ہوا کہ نہ صرف سکھ نندن نے اس کے جذبات کو ٹھیس لگائی ہے اور وہ

اس کے ساتھ کبھی نہیں کھیلے گا، بلکہ اس کی ماں جس کے پیٹ سے وہ ناحق پیدا ہوا تھا، وہی عورت جس سے اسے دنیا میں سب سے زیادہ پیار کی توقع ہے، وہ اس سے ایسا سلوک کرتی ہے۔ کاش میں اس دنیا میں پیدا ہی نہ ہوتا۔

آپ دیکھیں گے کہ افسانہ آہستہ آہستہ بابو میں ایک المیہ کردار کی صفات پیدا کر رہا ہے، ایک ایسا المیہ کردار جس کے پیدا ہونے سے مروجہ سماجی نظام میں اتھل پتھل پیدا ہو جاتی ہے لیکن بابو بچہ ہے، اس لیے المیہ کردار کی فطری سرکشی بلند ہونے سے پہلے ہی اسے خاکستر کا ڈھیر بنا دیتی ہے۔ بابو خود میں اور اونچے ذات والے بچوں میں کوئی فرق نہیں کرتا، لیکن یہ فرق اسے یاد دلایا جاتا ہے اور اس کا ذہن اس فرق کو سمجھنے سے قاصر ہے۔ بابو چوں کہ المیہ ڈرامے کا ہیرو نہیں، بلکہ ایک بچہ ہے اس لیے اس میں بغاوت کسی عمل کی صورت میں ظاہر نہیں ہوتی۔ اس کا عمل اس کی ذلت کی برداشت تک محدود ہے اور مرتا بھی ہے المیہ ہیرو کی نہیں ایک بچہ کی موت۔ لیکن مرتے مرتے بھی اپنی باغیانہ آگہی کا ثبوت دے جاتا ہے۔ اس پر چیچک کا حملہ ہوتا ہے اور جب وہ تیز بخار میں بھن رہا ہوتا ہے تو سکھ نندن کی ماں اس کے یہاں کپڑے لینے آتی ہے۔ جیوتشی کے کہنے پر بابو کی ماں اسے ترازو پر رکھتی ہے اور دوسرے پلڑے میں گندم اور دوسری اجناس ڈالتی ہے یہ صدقہ بابو کا تلادان ہے۔ بابو نے اپنے آپ کو تلتا ہوا دیکھا تو ایک خاص قسم کا روحانی سکون محسوس کیا۔ اس نے دروازے میں بیٹھی ہوئی سکھ نندن کی ماں کو دیکھا، چار دن کے بعد پہلی مرتبہ کچھ کہنے کو زبان کھولی اور اتنا کہا "اماں ——— کچھ گندم اور ماش کی دال دے دو سکھی کی ماں کو، کب سے بیٹھی ہے بے چاری" ———

کچھ دیر بعد بابو پھر بولا "اماں اماں آج میرا جنم دن ہے" سادھو رام پھوٹ پھوٹ کر رونے لگا اور بولا "ہاں بابو بیٹا آج جنم دن تیرا۔ بابو...... بیٹا" بابو نے اپنے جلتے ہوئے جسم اور روح سے تمام کپڑے اتار دیے گویا ننگا ہو کر سکھی ہو گیا اور آہستہ آہستہ آنکھیں بند کر لیں۔

بابو کے جنم سے سماجی نظام میں کوئی تراڑ نہیں پڑی، لیکن اس کی پیدائش اس نظام کے تضادات کو روشن کر گئی اور اس کی موت نے بتا دیا کہ گو اس کے پاس ان تضادات سے لڑنے کی طاقت نہیں لیکن وہ مر کر یہ ثابت کر تا گیا کہ بچے تو سبھی ایک جیسے ہوتے ہیں اور قدرت انسان کو آزاد پیدا کرتی ہے لیکن انسان کا قائم کردہ سماجی نظام ہر بچہ کو آزاد اور

برابری کی زندگی جینے کی اجازت نہیں دیتا۔ اس لیے زندگی نہیں موت ہی اس کے حق میں اچھی ہے۔ ایسے سرکش شعلوں کا نہ پیدا ہونا ہی بہتر ہے لیکن قدرت ایسے شعلے پیدا کرتی ہے اور ان کی پیدائش اور موت دونوں نظامِ وقت کے لیے چیلنج ثابت ہوتے ہیں۔ افسانہ کی رمزیت میں یہ المیہ صورتِ حال پنہاں ہے اور یہی چیز افسانہ کو ایک گہرا درد عطا کرتی ہے۔ افسانہ میں موجود جذباتیت کو یہ المیہ بعُد توازن عطا کرتا ہے، اور بابو کا شوخ بچپن اس بات کی نگہداشت کرتا ہے کہ افسانہ کو بطور المیہ کے نہ پڑھا جائے۔ یہی متضاد فنکارانہ رویے افسانہ کو پہلودار بناتے ہیں اور اسے صریح بغاوت یا الم ناکی، یا طنز اور جذباتیت کے ان خدشات سے محفوظ رکھتے ہیں جن کا سامنا اونچ نیچ اور چھوت چھات پر لکھنے والے فنکاروں کو عموماً کرنا پڑتا ہے۔

"چھوکری کی لوٹ" میں بیدی نے بچہ کی معصومیت کی آنکھوں سے ہندوستان کی تہذیبی زندگی کی عکاسی کی ہے۔ افسانہ میں تہذیبی زندگی کا مرکز گھر کا آنگن ہے جہاں رت جگے ہوتے ہیں، لڑکیاں بیاہ کے گیت گاتے ہوئے جوان ہوتی ہیں، بیاہ دی جاتی ہیں اور ان کی جگہ دوسری لڑکیاں لے لیتی ہیں۔ شادی بیاہ کی تقریبات، تیاریاں، پکوان، رسم و رواج، دلہن کی رخصتی، بابل کے گیت، گھر والوں کا رونا دھونا، یہ سب پرسادی رام دیکھتا ہے، کچھ سمجھ پاتا ہے، کچھ سمجھ نہیں پاتا، اچھا لگتا ہے اور اچھا نہیں بھی لگتا کیوں کہ اپنی بہن رتی، پرسادی رام کی تائی کی لڑکی کے ساتھ اسے کھیلنے اور سردیوں کی راتوں میں اس کے گرم بدن کے ساتھ چمٹ کر سو رہنے کی عادت تھی۔ اور اب رتی کی شادی ہو گئی اور وہ گھر میں اکیلا رہ گیا۔ لیکن سال بھر بعد جب رتی ایک ننھا منا بچہ لے کر آتی ہے تو پرسادی رام خوش ہو جاتا ہے کہ اسے کھیلنے کے لیے رتی سے بھی اچھی چیز مل گئی اور وہ سوچتا ہے کہ بالآخر چھوکری کی لوٹ اتنی بری چیز بھی نہیں ہے۔ ہماری تقریبات میں غم اور خوشی کے جو ملے جلے دھارے ہوتے ہیں کہ شادی کی خوشی اور لڑکی کی رخصتی پر رونا دھونا، ان کو بیان کرنے کا اس سے بہتر طریقہ نہیں ہے کہ انھیں بچے کی آنکھ سے دیکھا جائے جسے کچھ سمجھ نہیں آتا ہے، ایک ہی بات اچھی بھی لگتی ہے اور احمقانہ بھی کیوں کہ رسم و رواج میں یہ عناصر باہم ملے چلے رہتے ہیں۔

بیدی نے جس طرح بچوں پر افسانے لکھے اسی طرح بوڑھوں پر بھی افسانے لکھے "غلامی"، "وہ بڈھا" "مکتی بودھ" "باپ بکاؤ ہے" "صرف ایک سگریٹ" ایسے افسانے ہیں جن میں بوڑھوں کی نفسیات کا گہرا مطالعہ ملتا ہے۔ "غلامی" ایک ایسے بوڑھے کی

کہانی ہے جو ملازمت سے سبک دوش ہو جانے کے بعد گھر میں بیٹھا بیٹھا اکتا جاتا ہے اور وقت کسی طرح کاٹے نہیں کٹتا۔ اتفاق سے ایک روز وہ اسی پوسٹ آفس میں کسی کام سے جاتا ہے جہاں وہ ملازم تھا اور پھر پوسٹ آفس میں جانا اور چھوٹے موٹے کام کرتے رہنا اس کا معمول بن جاتا ہے یکم کی صبح کو جب وہ پنشن لینے گیا تو حسبِ دستور نوٹس بورڈ پڑھنے لگا۔ ڈاکخانہ کو شہر کے ایک گنجان آباد علاقہ میں ایک اکسٹرا ڈپارٹمنٹل ڈاک خانہ کی ضرورت تھی اور اس کے لیے پچیس روپے مع کرایہ مکان اور اسٹیشنری ملتے تھے۔ پولہو رام نے یہ نوکری کر لی۔ اب وہ صبح آٹھ بجے ہی گھر سے نکل جاتا تھا اور رات کو دیر سے گھر آتا تھا۔ کام کی کثرت سے اس کا دمہ جو کہ معمول حالت میں تھا خوفناک صورت اختیار کر گیا۔ بسا اوقات منی آڈر بک کرتے کرتے اسے دورہ پڑتا تو پیسے' بیمے' رسیدیں سب میز پر بکھر جاتیں۔ اس کا منہ سرخ ہو جاتا۔ آنکھیں پتھرا جاتیں اور منہ میں سے کف کے چھینٹے اڑ کر کھڑکی میں سے داخل ہونے والی روشنی کی کرن میں ایک ہیبت ناک قوسِ قزح کا رنگ بھرتے۔ پبلک کے آدمی کونٹر پر بکھرے ہوئے پیسوں کو اس کے لیے سمیٹتے اور بڑے رحم کی نگاہوں سے اس بوڑھے کی طرف دیکھتے اور کہتے: ڈاکخانہ کیوں نہیں اس بوڑھے کو پنشن دے دیتا۔"

اگر پولہو رام کام کا غلام تھا اور اس کی زندگی میں سوائے کام کے کسی اور نوع کے حسن و نشاط کا دخل نہیں تھا تو "وہ بڈھا" میں بیدی نے ایک ایسے بوڑھے آدمی کا کردار پیش کیا ہے جو زندگی کی رعنائیوں کا شناسا اور اس کا پرستار ہے۔ وہ ایک خوبصورت لڑکی کو پیار بھری نظروں سے دیکھتا ہے لیکن عورت کے حسن کی سرّیت اس کے لیے اس قدر استعجاب انگیز ہوتی ہے کہ اس کی حسن شناسی میں ہوس کا کوئی شائبہ نہیں ہوتا۔ لیکن لڑکی کو یہ بات سمجھ میں نہیں آتی وہ اسے گندے ذہن والا بوڑھا سمجھتی ہے۔ بوڑھا لڑکی کو مستقبل میں جنم دینے والی ماں کی صورت میں دیکھتا ہے۔ ایک ایسی لڑکی جو زرخیز زمین کی صورت سنتانوں کو جنم دے۔ اس واقعہ کے کچھ عرصہ بعد لڑکی کی شادی ہو جاتی ہے اور وہ اپنے سسر کے پاؤں چھوتی ہے تو اسی بوڑھے کی آواز آتی ہے جو دلہن کے سر پر ہاتھ رکھ کر کہتا ہے: "سو تم ——— آ گئیں' بیٹی۔ نظر جب زندگی کی بہاروں کی ادا شناس ہو تو وہ لڑکوں کے لیے بہو پسند کرنے میں سونے چاندی کے زیورات اور جہیز کی رقم پر نہیں پڑتی بلکہ لڑکی میں ازلی عورت کے پر اسرار حسن کی ادا شناس بنتی ہے۔

"صرف ایک سگرٹ" کا مرکزی کردار سنت رام ہے۔ سنت رام بوڑھا ہو رہا ہے اور اپنی بیوی اور بچوں کے ساتھ اس کے تعلقات میں نہایت حساس قسم کی تبدیلیاں آ رہی ہیں۔ بیدی لکھتے ہیں:

"سنت رام پر وہ وقت چلا آیا تھا جب کہ جوانی ایک بار پھر عود کر آتی ہے۔ آدمی کئی بار بدنامی سے بال بال بچتا ہے' پہلے کی سی طاقت کے ساتھ شعور اور تجربہ بھی شامل ہو جاتے ہیں اور ایک پختگی اور رسیدگی پا جانے سے انسان خود ہی اپنے آپ میں تعفن پیدا کر لیتا ہے اور تھوڑے پانی والے پوکھر کی کیچ میں بھینس کی طرح لوٹنے لگتا ہے۔ یا غالباً اس کی وجہ بھی وہی گھاٹا تھی جو سنت رام نے اپنے کاروبار میں کھایا تھا اور مالی طور پر اپنے آپ کو غیر محفوظ پانے کا احساس محبت کے غیر محفوظ ہونے کے احساس میں بدل گیا تھا۔"

سنت رام ایک بڑی اڈورٹائزنگ ایجنسی کا مالک ہے اور کاروبار میں خسارہ ہونے کے باعث وہ غیر محفوظ' چڑچڑا اور زود رنج بن گیا ہے۔ وہ اپنی بیوی کو دھوبن کہتا ہے کیوں کہ اسے کپڑے دھونے کا خبط ہے۔ دوسرا خبط رات کو اپنے ہاتھ پاؤں دبوانے کا ہے دبانے کی اس مصیبت سے سنت رام تو کیا اس کے بچوں تک کو چڑ تھی۔ پھر مصیبت یہ تھی کہ دھوبن کو پتہ ہی نہ چلتا تھا کہ اسے درد کہاں ہو رہا ہے۔ جہاں ہاتھ رکھو درد اس سے ہمیشہ تھوڑے پرے ہوتا تھا۔ یوں جگہ ڈھنڈواتے ڈھنڈواتے وہ سارا بدن دبوا لیتی تھی۔ کوئی کہے یہ اس کی چالاکی تھی تو ایسی بات نہیں۔ اسے واقعی پتہ نہ چلتا اور آخر یہ فیصلہ ہوتا کہ سارا بدن دکھ رہا ہے۔ ساتھ کے کمرے میں لاڈو سنت رام کی شادی شدہ لڑکی جو اپنی سسرال سے آئی تھی کچھ ایسی بے خبری میں سو رہی تھی گویا اس کا کوئی میاں ہی نہ ہو۔ اس کے ساتھ اس کا بچہ سو رہا تھا۔ چھوٹے دو بچے لڑکا اور لڑکی اپنے ماموں کے ہاں گڑگاؤں گئے تھے۔ بڑا بیٹا پال یہیں تھا جس کے خراٹے سنائی دے رہے تھے۔ کیسے دیکھتے دیکھتے وہ بڑا ہو گیا تھا اور سنت رام کے تسلط سے نکل گیا تھا۔ پہلے سنت رام اسے اس کی غلطی پر ڈانٹتا تھا تو وہ مختلف طریقوں سے احتجاج کرتا تھا۔ ماں سے لڑنے لگتا' چائے کی پیالی اٹھا کر کھڑکی سے پھینک دیتا لیکن اب وہ باپ کی ڈانٹ کے بعد خاموش رہتا تھا۔ سنت رام چاہتا تھا کہ وہ اس کی بات کا جواب دے اور جب وہ کبھی جواب دے دیتا تو سنت رام اور بھی

آگ بگولا ہو اٹھتا۔

سنت رام کو رات کو سگرٹ کی طلب محسوس ہوئی۔ سگرٹ اس کے پاس تھی نہیں۔ اس نے اپنے بیٹے پال کے پیکٹ میں سے جس میں صرف دو سگرٹ تھے ایک پی لیا اور چوں کہ وہ پال سے ڈرتا تھا اس لیے اس نے پال کی خاموشی کا یہ مطلب نکالا کہ وہ سنت رام کے سگرٹ لینے پر ناراض ہے حالاں کہ خاموشی کی اصل وجہ ماں کے ساتھ جھگڑا تھا۔ دیکھیے بیدی انسانی کمزوریوں پر مبنی غلط فہمیوں سے کیسی نازک نفسیاتی صورتِ حال پیدا کرتے ہیں۔ سنت رام پال کے لیے اسٹیٹ اکسپریس کا ایک کارٹن منگواتا ہے۔ ادھر پال باپ کے لیے رشین سو برانی کا ایک پیکٹ لاتا ہے۔ مگر سنت رام جو بیٹے سے ڈرتا بھی تھا اور اسے چاہتا بھی تھا پال کی اس حرکت کو اپنے لیے توہین سمجھا۔ اس نے پورا پیکٹ پال کے منھ پر کھینچ مارا، اور غصے میں بہکی کی باتیں کر گیا۔ ایک سگرٹ کیا پی لیا ہے اس کا۔ اس کے عوض پورا پیکٹ لا کر دے رہا ہے۔ تب پال کہتا ہے کہ مجھے تو کچھ معلوم ہی نہیں۔ اس سے پہلے کہ غصے سے کانپتا ہوا سنت رام دھڑام سے نیچے گر جاتا پال اسے تھام لیتا ہے اور اس کے گلے لگ کر پھوٹ پھوٹ کر روتا ہے۔ معاف کر دو، مجھے معاف کر دو پتا!"

دوسرے روز وہ صبح چار بجے اٹھتا ہے اور اپنے بچوں کے کمرے میں چلا جاتا ہے۔ سٹیٹ اکسپریس کا کارٹن وہ پال کے سرہانے رکھ دیتا ہے۔ سنت رام کا جی چاہا کہ وہ آگے بڑھ کر پال کا چہرہ چوم لے۔ لیکن کہتے ہیں سوتے میں بچے کا چہرہ نہیں چومتے۔ اس نے پھر بچوں کی طرف دیکھا اور پھر پرارتھنا کے لیے پوجا کے کمرے کی طرف چل دیا۔

افسانہ میں کیسے شدید جذباتی طوفان اٹھتے ہیں اور ان طوفانوں کا سبب بڑے واقعات نہیں ہیں بلکہ زندگی کے روزمرہ کی معمولی وجوہات ہیں۔ ان طوفانوں میں گھرے ہوئے آدمی کی اعصابی پریشانیوں کو بیدی نہایت گہری نفسیاتی بصیرت سے پیش کرتے ہیں۔ ساتھ ہی بے شمار نفسیاتی اور اخلاقی گتھیاں الجھی ہوئی ہوتی ہیں اور بیدی کی نظر تصویر کے دونوں رخوں پر پڑتی ہے۔ سنت رام کی بیوی کا کردار ایک بے وقوف، اعصابی مریض اور سب کو دبا کر رکھنے والی عورت کی صورت میں سامنے آتا ہے لیکن تصویر کا دوسرا رخ اس وقت سامنے آتا ہے جب وہ کہتی ہے:

"پہلے یتیم بھائی بہن کے سلسلے میں مجھے ڈانٹتے لڑتے جھگڑتے رہے۔ پھر

دوست مجھ پر لا دیے۔ ایک ہاتھ سے بچے کھلا رہی ہوں اور دوسرے سے روٹیاں پکا رہی ہوں ان چرکٹوں کے لیے۔ اب قصائی اولاد کے حوالے کر دیا۔ اتنی جھوٹ دے دی پیسے کپڑے کی جس سے وہ نالائق نکل آئے سب کے سب۔ اور اب بیٹے کی یہ ہمت کہ وہ تمھارے ہوتے ہوئے مجھے آنکھیں دکھائے۔"

"صرف ایک سگرٹ" بڑھاپے کی نفسیات کا انسانی رشتوں کی روشنی میں نہایت ہی دردمندانہ مطالعہ پیش کرتا ہے۔ وہ وقت انسان پر بڑا کڑا ہوتا ہے جب قویٰ مضمحل ہو جاتے ہیں لیکن آرزوئیں جاگ اٹھتی ہیں، جب وہ لوگ بیگانے ہو جاتے ہیں جن کی سب سے زیادہ ضرورت ہوتی ہے، جب بیوی میں دلچسپی کم ہو جاتی ہے اور نوجوان سکریٹری کے لیے ہوس بیدار ہو جاتی ہے، جب سب کچھ کمانے کے باوجود زندگی کی لاحاصلی کا احساس شدید ہو جاتا ہے۔ بیدی زندگی کے اس تاریک وقت کے گہرے نباض ہیں اور وقت کی دھڑکن کو امید و مایوسی کے دھندلکوں میں پرکھنے پر بڑی مہارت رکھتے ہیں۔

بیدی کے ابتدائی افسانوں میں ایک اہم افسانہ "گرم کوٹ" ہے۔ یہ بھی ایک نچلے متوسط طبقہ کی زندگی کی کہانی ہے۔ زندگی کو دیکھنے کا بیدی کا نقطۂ نظر اس قدر انسان دوست ہے کہ وہ کبھی یہ تسلیم کرنے کو تیار نہیں کہ غربت اور تنگ دستی زندگی کو اس قدر بدصورت اور بہیمانہ بنا دیتے ہیں کہ اس میں رومانس کی کوئی گنجائش ہی نہیں رہتی۔ یہ ایک معمولی کلرک کی کہانی ہے جسے بیوی بچوں کو پیٹ بھر روٹی کھلانے کے لیے بہت سی ضروریات ترک کرنی پڑتی ہیں۔ شوہر اپنی بیوی شمی کو گیلی لکڑیوں پر چولھا پھونکتے اور آنکھوں کو دھوئیں سے لال انگارہ ہوتے دیکھتا ہے تو سوچتا ہے کہ اس دفعہ بھی کم بخت منگل سنگھ نے لکڑیاں گیلی بھیج دیں۔ ان پرنم آنکھوں کے لیے میں منگل سنگھ تو کیا پوری دنیا کے ساتھ جنگ کرنے کو آمادہ ہوں۔ ادھر شمی لکڑیاں چیخنے کے بعد آتی ہے اور شوہر کے شانہ پر سر رکھ کر پھٹے ہوئے گرم کوٹ میں پتلی پتلی انگلیاں داخل کر کے کہتی ہے "اب تو یہ بالکل کام کا نہیں رہا۔"

بس ایسے ہی روزمرہ کے معمولی واقعات سے بیدی ایک غریب کلرک کی زندگی میں رومانس تلاش کر لیتے ہیں۔

افسانہ کا ایک دلچسپ موڑ وہ ہے جب دس روپے کا ایک نوٹ جسے لے کر کلرک بازار

میں بچوں اور بیوی کی منگوائی ہوئی چیزیں خریدنے جاتا ہے اور نوٹ یکایک جیب سے غائب ہو جاتا ہے۔ غم اور ناامیدی کے شدید جذبات کے تحت کلرک رات کو ریلوے لائن کے ساتھ ساتھ چلتا رہتا ہے۔ اس عرصہ میں ایک مال گاڑی اور پھر شنٹنگ کرتا ہوا انجن گزر جاتا ہے۔ کلرک دریا کے پل کی طرف چل دیتا ہے۔ چاندنی رات میں سردی کے باوجود کالج کے چند منچلے نوجوان کشتی چلا رہے تھے۔ کشتی چلانے والا لڑکوں کو کہہ رہا تھا کہ اس موسم میں راوی کا پانی گھٹنے سے زیادہ کہیں نہیں ہوتا۔ نوٹ گم کر کے قدرت نے کس بے دردی سے کلرک کی ایک حسین مگر بہت سستی دنیا برباد کر دی ہے۔ جی تو چاہتا تھا وہ بھی ڈوب کر یا ریل کے نیچے آ کر قدرت کا ایک شاہکار توڑ پھوڑ کر رکھ دے۔ بیدی نے ریلوے لائن اور دریا میں خودکشی کے امکانات کا بیان محض خارجی منظر نگاری کے ذریعہ کیا ہے اور اس طرح کلرک کے تاریک اندیشوں کو اس قدر ناگوار نہیں بنایا کہ وہ افسانہ کی ہلکی پھلکی طربیہ فضا کو زہرناک کرے۔ ہم محسوس کرتے ہیں کہ کلرک کی زندگی باوجود تنگ دستی کے اپنے بیوی بچوں کے ساتھ پرمسرت ہے اور اس طرح جینے کی لگن خواہش مرگ پر غالب آتی ہے۔

دراصل دس روپے کا نوٹ کہیں گرا نہیں تھا بلکہ جیب میں سوراخ کے راستے کوٹ کے استر میں غائب ہو گیا تھا۔ سرسراتے کاغذ کے اس ٹکڑے کو کھسکا کر وہ نوٹ کو جیب میں واپس لاتا ہے اور اس نعمتِ غیر مترقبہ کی بازیافت پر خوش خوش گھر لوٹتا ہے۔ بیوی بچوں کے ساتھ بیٹھ کر از سرِ نو خریدی جانے والی چیزوں کی فہرست تیار ہوتی ہے، لیکن بیوی فہرست کے کاغذ کو چاک کر دیتی ہے "اتنے قلعے مت بناؤ، پھر نوٹ کو نظر لگ جائے گی"۔ کلرک شمی کو کہتا ہے تم ہی جا کر چیزیں خرید لاؤ۔ اور شمی پڑوسن کے ساتھ بازار جاتی ہے۔ باپ بچوں کو سنبھالتا ہے جو اس کے لیے مشکل کام ہے کیوں کہ بچے سنبھالنے کی اسے عادت نہیں ہوتی، اور بچے گلاب جامن کے انتظار میں ماں کے آنے کی راہ دیکھتے ہیں۔ شمی آتی ہے اور اس کے ہاتھ میں گرم کوٹ کے کپڑے کا بنڈل ہوتا ہے۔ "میرے گلاب جامن" بچہ کہتا ہے اور ماں اس کے منہ پر ایک چپت لگا کر اسے خاموش کر دیتی ہے۔ ایسا نہیں کہ ماں کو بچوں سے محبت نہیں لیکن وہ جانتی ہے کہ باپ کی ضرورت بچوں کے چٹخارے سے زیادہ ہے۔ باپ اپنے لیے کچھ بھی نہیں خریدتا تو باپ کی ضرورتوں کا خیال کر کے ماں اپنی اور بچوں کی ضروریات کو وقتی طور پر ملتوی کر دیتی ہے۔ ایک دوسرے کے لیے ایثار نفسی کا یہ جذبہ

اس پریوار کی خوشی کا ضامن ہے۔

"من کی من میں" اور "گوارنٹی" دو ایسے افسانے ہیں جن میں بیدی یہ دکھانے کی کوشش کرتے ہیں کہ عام آدمیوں میں بھی دردمندی اور کریم النفسی کی وہ مثالیں ملتی ہیں جو عموماً سنتوں اور ولیوں کی روحانی شخصیت کی صفات ہوتی ہیں۔ ان دو افسانوں کے کردار مادھو اور بھارگو کو بیدی سنت بنا کر پیش نہیں کرتے بلکہ معمولی آدمیوں کے طور پر ہی پیش کرتے ہیں اس قدر معمولی آدمی کے ان کے غیر معمولی ہونے کا احساس ہی نہیں ہوتا، یہاں تک کہ ان کی ایثار نفسی اور انسانی دردمندی کا جذبہ بھی انھیں غیر معمولی نہیں بناتا گویا بیدی عام آدمی کو سنت بنا کر پیش نہیں کرتے بلکہ یہ دکھاتے ہیں کہ سنت کی اعلیٰ ترین صفات بھی ایک عام آدمی میں ہو سکتی ہیں لیکن چوں کہ ہم عام آدمی اور اس کے معمولی کاموں کو ظاہر بیں نظروں سے دیکھنے کے عادی ہیں اس لیے سمجھتے ہیں کہ مثلاً بھارگو تو ہے ہی ایک مہتر، اگر پلیگ کے مریضوں کی دیکھ بھال وہ جاں فشانی سے کرتا ہے تو یہ تو اس کا کام ہے، دوسرے لوگ بھلا اس کی طرح گندگی میں کام کیسے کر سکتے ہیں، اس لیے اس کے کام میں ہمیں کوئی غیر معمولی پن نظر نہیں آتا۔ لیکن اس کا کام اس قدر غیر معمولی ہوتا ہے کہ ہم محسوس کرتے ہیں کہ بھارگو میں ایک سنت کی روح چھپی ہوئی ہے۔ اس کے باوجود ہم بھارگو کو ایک سنت کی طرح دیکھتے ہیں نہ پوجتے ہیں۔ وہ افسانہ میں ایک مہتر ہی رہتا ہے۔ ایک معمولی آدمی جو اپنے اندر ایک غیر معمولی دل رکھتا ہے نہ تو سماج اس کی قدر پہچانتا ہے نہ اسے اس بات کی فکر ہوتی ہے کہ اس کی قدر کی جائے۔ گویا بیدی معمولی آدمی کو ہیرو بنا کر یا اس کے قد کو بڑھا کر اسے غیر معمولی نہیں بناتے بلکہ اس کے اندر جھانک کر، اس کے عمل کے سرچشموں کی تلاش کر کے یہ دکھاتے ہیں کہ ان معمولی آدمیوں کے معمولی کاموں کے پیچھے کیسی زبردست روحانی طاقتیں رہی ہوئی ہوتی ہیں۔

"من کی من میں" کا مادھو ایک سیدھا سادا آدمی ہے گھر کے لوگ اسے مٹی کا مادھو سمجھتے تھے تو سمجھا کریں، وہ تو ایک سمجھدار آدمی تھا۔ اس کی بیوی کلکارنی بھی سمجھدار عورت تھی لیکن مادھو کی سمجھ عام آدمی کی سمجھ سے بلند تھی۔ وہ دوسروں کے دکھ درد کو سمجھتا تھا لیکن کلکارنی دنیادار عورت کی طرح گھریلو اور سیدھی سادی عام اخلاقی باتوں ہی کو سمجھتی تھی۔ کلکارنی زندگی کے روشن پہلو اور مادھو تاریک پہلو دیکھنے کا عادی تھا۔ مادھو کی قنوطیت

اس قدر نمایاں تھی کہ جو کوئی اسے بازار میں ملتا بجائے رام جی کہنے کے کہتا "کہو بھائی مادھو من کی من ہی میں رہی" فنا کا نمائندہ اور قنوطیت کا علم بردار فی الفور ایک گہرا ٹھنڈا سانس لے کر کہتا "ہاں بھئی من کی من میں رہی۔"

گاؤں میں ایک بیوہ امبو رہتی تھی۔ اگر اسے سماج کے حال چھوڑ دیا جاتا تو بیچاری کبھی کی تباہ ہو چکی ہوتی۔ مادھو کو اس کی مدد کرتا دیکھ کر لوگ کئی طرح کے بہتان لگاتے اور امبو کی دشمنی میں کلکارنی سب سے آگے تھی۔ مادھو کے برعکس کلکارنی کا عقیدہ تھا کہ جو آپ کھایا سو کھایا جو کھلایا سو گنوایا۔

مکر سکرانتی کے تہوار کے دن جب مادھو کلکارنی کے لیے نہ ہنسلی پازیب لاتا ہے نہ ہی گھر آتا ہے بلکہ اس مقصد کے لیے دیے گئے پیسے امبو کی کسی اہم ضرورت پورا کرنے کے لیے خرچ کر آتا ہے تو کلکارنی کا غصہ انتہا کو پہنچتا ہے۔ رات گئے جب مادھو لوٹتا ہے تو کلکارنی دروازہ نہیں کھولتی اور مادھو باہر سردی میں اکڑا پڑا ہوتا ہے۔ کلکارنی اسے اندر لاتی ہے، انگیٹھی جلا کر اس کا بدن گرم کرتی ہے اور اس کے پاؤں پر سر رکھ دیتی ہے۔ لیکن مادھو کو نمونیا ہو گیا ہوتا ہے کلکارنی کہتی ہے نمونیا وغیرہ کچھ نہیں۔ امبو نے کچھ کر دیا ہوگا۔ وہ تعویذ گنڈے جانتی ہے۔ اگر وہ گزشتہ شب کے واقعہ کو نگاہ میں رکھتے ہوئے اپنا قصور مان لیتی تو دیوی سے کم کب ہوتی۔ امبو مادھو کی طبیعت دیکھنے آتی ہے تو وہ اسے اندر آنے نہیں دیتی۔ مادھو کو اس کا بڑا غم ہے۔ مادھو کلکارنی سے کہتا ہے کہ مرتے ہوئے پتی کو وچن دو کہ مرنے کے بعد تم اس کی خبر گیری کرتے رہو گے۔ اور مادھو مر جاتا ہے۔

کلکارنی کی طرح وہ لوگ جو مذہبی اور سماجی اخلاقیات کی سطح پر جیتے ہیں وہ دکھاوے خود اطمینانی اور خود فریبی کی سطح ہے۔ کلکارنی کی رجائیت اسی معنی میں سطحی ہے اور مادھو کی قنوطیت ایک گہری غیر اطمینانی کا نتیجہ ہے —— وہ غیر اطمنانی جو ایک نرم دل آدمی کو چاروں اور دکھ دیکھ کر بے قرار کر دیتی ہے اور وہ اپنی کھال میں اطمنان بھری زندگی جینے سے انکار کر دیتا ہے۔ کلکارنی بیماری میں چاہے مادھو کی خدمت کرے یا امبو کو دھکے دے کر نکال دے اس کا اچھا یا برا عمل دونوں اسے اطمنان ہی بخشیں گے اور اعمال صحیح نظر آئیں گے۔ ایسے لوگ نہ تو سماجی ناانصافیوں کو دیکھ سکتے ہیں نہ دوسروں کے ساتھ

اپنی ناانصافی اور خراب سلوک کی آگہی حاصل کرتے ہیں۔ مادھو کا انسانی ہمدردی کا جذبہ سچا اور پرخلوص ہے اور نیکی یا نیکی کرنے کے خود پسندی کے احساسات سے پاک ہے، صرف ایسے پاکیزہ جذبہ کی موجودگی میں آدمی بے خوف اور بے غرض ہو کر دوسروں کے درد میں شریک ہو سکتا ہے۔ بات صرف اتنی ہے کہ مادھو سے دوسروں کے دکھ درد دیکھے نہیں جاتے۔ وہ کہتا ہے کہ مجھ سے کسی بھائی یا بہن کو دکھی دیکھ کر مدن اور رتی کے بھیلے گائے نہیں جاتے۔

کوارنٹین کا بھاگو اپنی ذات کا ذرہ برابر خیال کیے بغیر پلیگ کے مریضوں کی ایسی دیکھ بھال کرتا ہے، جو صرف اس شخص میں ممکن ہے جس کی ذات خلق خدا کی خدمت کے جذبہ میں ایسی تحلیل ہو گئی ہو کہ احساس ذات باقی تک نہ رہے۔ بھاگو تو عیسائی ہونے کے سبب یسوع مسیح کی تعلیمات کا بھی اس پر گہرا اثر ہے۔ اس افسانہ میں بھی بیدی بھاگو اور ڈاکٹر کے کرداروں کے تقابل کے ذریعہ انسان اور سنت کے کردار کا مطالعہ پیش کرتے ہیں جیسا کہ "من کی من میں" مادھو اور کلکارنی کے کرداروں کے تضادات کے ذریعہ پیش کیا تھا فرض شناس ڈاکٹر اور بھاگو کے خدمت کے جذبہ میں صرف ڈگری کا فرق ہے۔ ڈاکٹر بہت اچھا انسان ہے لیکن اپنی انسانیت کی حدود میں قید ہے۔ بھاگو ان حدود سے سربلند ہو کر سنت یا ولی کی سطح پر پہنچ جاتا ہے۔ انسانیت کو ہم دیکھ سکتے ہیں، اس کی صفات کو ہم پہچانتے ہیں اور اس کی قدر شناسی کے طور طریقوں اور آداب سے ہم واقف ہوتے ہیں۔ اسی لیے اسپتال کی کمیٹی پلیگ کے دوران ڈاکٹر کی خدمات کے عوض اسے روپوں کی تھیلی اور سپاسنامہ پیش کرتی ہے۔ ولی کی صفات باطنی ہوتی ہیں اس لیے ظاہر بین نظریں انھیں دیکھ نہیں سکتیں، بلکہ وہ تو ولی کے طور طریقوں کو سمجھ بھی نہیں سکتیں۔ بھاگو حفظان صحت کے تمام اصولوں کو بالائے طاق رکھ کر، چھوت کا کوئی بھی خوف رکھے بغیر، مریضوں کے منہ سے منہ بھڑا کر ان کی ایسی خدمت کرتا ہے جسے عقل عامہ سے سمجھا تک نہیں جا سکتا تھا۔ بھاگو کو موت کا بالکل خوف نہیں تھا اور یہ بے خوفی خودی کی مکمل نفی سے پیدا ہوئی تھی۔ انسانیت اس خودی کے چکر سے باہر نہیں نکل پاتی۔ یہ خودی ہی ہے جو انسان کے اخلاقی عمل کو کسی نہ کسی انسانی کمزوری کے دائرے میں محدود رکھتی ہے۔ کلکارنی کی خود غرضی اور رشک و حسد سے لے کر ڈاکٹر کی بے لوثی اور بے غرضی تک خودی ہزارہا طریقوں سے انسانی عمل کو متاثر کرتی ہے۔ انسانیت

کے دائرے میں رہ کر ان انسانی کوتاہیوں سے نجات ممکن نہیں۔ ان کوتاہیوں کے باوجود انسان ایک اچھا اخلاقی وجود بن سکتا ہے وہ کوارنٹین کے ڈاکٹر کی شخصیت میں نظر آتا ہے۔ ڈاکٹر ایک اچھے اخلاقی آدمی کا مکمل نمونہ ہو سکتا ہے لیکن انسانیت کی معراج نہیں کیوں کہ اس کے آگے بھی تکمیل روح کے مقامات ہیں اور بھاگو اسی مقام میں ہے اور وہ نہیں جانتا کہ وہ اس مقام میں ہے۔ ڈاکٹر جانتا ہے اور اسی لیے بھاگو کے سامنے اسے خود کے چھوٹا ہونے کا احساس ہوتا ہے۔ یہ آگہی بھی ایک اخلاقی آدمی کی جیت ہے اور کلکارنی اسی آگہی سے محروم ہے۔ اسی لیے ڈاکٹر کے لیے ہمارے دل میں عزت بڑھ جاتی ہے۔ لیکن ڈاکٹر کا احساس وہی ہے جو ایک اچھے اخلاقی آدمی کا دل کے حضور پیدا ہوتا ہے۔ پورا افسانہ اس اخلاقی اور روحانی ڈرامے کو پیش کرتا ہے جو ایک اخلاقی فرض کے تحت کیے گئے کام اور ایک بے لوث دردمندی کے تحت کیے گئے کام کے نازک اور پیچیدہ پہلوؤں کی آگہی سے پیدا ہوتا ہے۔

بیدی کے افسانوں میں ہندوستانی سماج کے غریب اور نچلے اور متوسط طبقہ کے مختلف روپ ملتے ہیں۔ اوپری طبقہ اور اعلیٰ فیشنیبل سوسائٹی کے متعلق ان کے یہاں بہت کم افسانے ہیں۔ بیدی نے زیادہ تر افسانے ان لوگوں کے متعلق ہی لکھے ہیں جن کی زندگی سے ان کی واقفیت تھی۔ غریب طبقہ کی زندگی پر ان کے افسانے محض غربت کا بیان نہیں ہیں بلکہ ان افسانوں میں بھی وہ یہی دیکھنے کی کوشش کرتے ہیں کہ غربت میں انسان اپنی انسانیت کو کس طرح برقرار رکھتے ہیں۔ بیدی کے افسانوں میں عام آدمی معاشرے سے کٹا ہوا نہیں بلکہ معاشرے کا جزو ہے۔ معاشرے سے کٹے ہوئے تنہا آدمی کا غم ان کے یہاں نہیں جھلکتا۔ وہ لوگ جنھیں سماج اپنے تعصبات یا فرسودہ روایات کی وجہ سے ٹھکرا دیتا ہے مثلاً 'اچھوت'، بیوہ عورت وغیرہ ان کا غم بھی اسی وجہ سے ہے کہ سماج میں انھیں زندہ رہنے کی اجازت ہے لیکن باعزت زندگی کے مواقع حاصل نہیں۔ بیدی کے یہاں سماج کے غیر ہمدردانہ رویوں کے خلاف سخت احتجاج ملتا ہے اور ٹھکرائے ہوئے لوگوں کی طرف گہری انسانی ہمدردی کا جذبہ۔ بیدی سماجی، مذہبی اور اخلاقی رویوں کی پرکھ بھی انسانی دردمندی کی قدروں کی بنیاد پر کرتے ہیں۔ چناں چہ وہ فرد کو بھی اس کے تمام تہذیبی روابط کے ساتھ سماج کے جزو کے طور پر دیکھتے ہیں' اور اسی لیے غریب افراد اور کنبوں کی زندگی بھی بھرے پرے آدمیوں کی زندگی کی الم ناکی کا منظر پیش کرتی ہے۔ غربت کے سبب انسان حیوانوں کی طرح محض بائیولوجی کی سطح پر کھانے

اور افزائش نسل کرنے والے جانور کی طرح جیتا ہوا ان کے افسانوں میں نہیں جھلکتا۔ اسی معنی میں وہ سفاک فطرت پسند نہیں ہیں' بلکہ انسان دوست حقیقت نگار ہیں۔ بیدی کے مطالعہ کا مرکز ہمیشہ انسان' اس کا دل اور اس کی جذباتی اور نفسیاتی زندگی رہی ہے۔ لیکن انسانی فطرت اور نفسیات کا مطالعہ بھی وہ ماہر نفسیات کی طرح نہیں بلکہ فنکار کی طرح کرتے ہیں اور انسان کو اس کے سماجی اور تہذیبی پس منظر میں رکھ کر دیکھتے ہیں۔ یہی سبب ہے کہ مفلوک الحال طبقہ کی زندگی کی ترجمانی میں وہ جذباتیت' رقیق القلبی' کلبیت اور قنوطیت کے ان خدشات سے بچ جاتے ہیں جو غربت پر لکھنے والے فنکاروں کو عموماً درپیش ہوتے ہیں یہ خدشات ان کے سامنے بھی آتے ہیں لیکن وہ اسلوب اور تکنیک کے ذریعہ غربت کی الم ناکی کو آرٹ کی حسن آفرینی پر غالب ہونے نہیں دیتے۔

مثلاً "حیاتین ب" میں افسانہ کا راوی خود افسانہ نگار نہیں ہے بلکہ وہ نیا نیا نوجوان اورسیر ہے۔ جو سڑک پر کام کرنے والے مزدوروں کی نگرانی کرتا ہے۔ ظاہر ہے افسانہ نگار خود افسانہ بیان کرتا تو مزدوروں کی بپتا اور ٹھیکیدار کی سنگ دلی کے ذکر میں جذباتیت اور طنز سے اسلوب کو بچانا نسبتاً مشکل ہوتا۔ اورسیر نیا نیا آیا ہے اس لیے مزدوروں کی طرف نہ تو وہ بے حس ہے نہ ہی اپنی رحم دلی کو راہ دے کر اپنی ملازمت کے لیے خطرہ مول لینا پسند کرتا ہے۔ اگر کوئی مزدور سستانے یا عورت بچوں کو دودھ پلانے بیٹھ جاتی ہے تو وہ کڑک کر آواز دیتا ہے لیکن پھر نرم پڑ جاتا ہے۔ "حیاتین ب" کا بیانیہ اسی جذباتی کش مکش کا زائیدہ ہے۔ جو افسانہ کو مفلوک الحال مزدور کی بپتا کا بیان ہونے کے باوجود اس قدر اذیت ناک بننے نہیں دیتا کہ اس کا پڑھنا دشوار ہو جائے۔

ماتادین ایک ادھیڑ عمر کا ایمان دار مزدور ہے۔ اس کی بیوی من بھری کو وٹامن بی کی کمی کی وجہ سے بیری بیری کی بیماری لگ جاتی ہے جس سے پٹھوں پر ورم آ جاتا ہے۔ ڈاکٹر اسے ایسی غذائیں بتاتا ہے جو ماش کی دال پر گزارا کرنے والوں کو خواب میں بھی دکھائی نہیں دیتیں۔ ماتادین مزدوری چھوڑ کر چھاؤنی چلا جاتا ہے جہاں کے ڈنڈی والے نے اسے قلی کا کام کرنے اور چھاؤنی کے رسوئی گھر میں سے پنیر انڈے وغیرہ مفت فراہم کرنے کا وعدہ کیا ہوتا ہے۔ دراصل ڈنڈی دار کی نظر ماتادین کی بیوی خوبصورت من بھری پر ہے اور جب ماتادین کو اس کا علم ہوتا ہے تو وہ من بھری کو ساتھ لے کر چھاؤنی سے نکل جاتا ہے اس درمیان میں

من بھری حاملہ ہوگئی ہوتی ہے اور چھاؤنی کے سٹور میں بوریاں اٹھاتے اٹھاتے ماتا دین کے شانہ پر ایک بڑا زخم پڑ گیا ہوتا ہے جس میں سے چربی دکھائی دیتی ہے اور سیہ انجمن تحفظِ جانوران کے افسر سے کہتا ہے: "کیا آپ کا محکمہ ایسے ظلم کا انسداد نہیں کرتا" افسر جواب دیتا ہے۔ "وہ تو صرف جانوروں کے لیے ہے۔" آخر ماتا دین ڈاکٹر کے دواخانہ سے من بھری کے لیے دوا کی بوتل چراتا ہے، پکڑا جاتا ہے اور حوالات میں بند کر دیا جاتا ہے۔ ادھر من بھری کا حمل بھی گر جاتا ہے اور من بھری جھونپڑی میں پڑی آخری سانس لینے لگتی ہے۔

افسانہ مزدوروں کے اس طبقہ سے تعلق رکھتا ہے جو غریبی کی ریکھا کے نیچے جیتا ہے۔ اس کی زندگی محض ایک تن توڑ محنت کے تواتر کے سوا کچھ نہیں ہوتی۔ یہ ایک انتہائی صورتِ حال کی کہانی ہے جس کا آرٹ اس معنی میں انتہا پسندانہ ہے کہ روزمرّہ کے سیدھے سادے واقعات بھی میلوڈراماائی معلوم ہوتے ہیں۔ بیماری، موت، چوری، ڈکیتی، قتل، جیل، بیکاری اور فاقہ کشی ہی وہ واقعات ہیں جو اس زندگی میں رونما ہوتے ہیں، اور اگر نہیں ہوتے تو حیوانی مشقت کا تواتر ہی زندگی بن جاتا ہے۔ ایسے حالاتِ جبر کے تحت جینے والے طبقہ کی کہانی آرٹ کے لیے بڑی آزمائش ہے۔ بیدی کا دلچسپ بیانیہ اور ان کی مصوّرانہ جزئیات نگاری انھیں اس آزمائش سے کامیاب گزارتی ہے۔

"پان شاپ" میں دو چھوٹے دکان داروں کی مفلوک الحالی کا بیان ہے۔ بیدی کی مصورانہ جزئیات نگاری اس افسانہ میں بھی رنگ بھرتی ہے۔ بیگم بازار اور اس کی دکانوں کا نقشہ انھوں نے اس طرح کھینچا ہے کہ ذہن پر نقش ہو جاتا ہے۔ افسانہ کا آغاز بیدی ان جملوں سے کرتے ہیں:

"بیگم بازار کی منحوس دکان میں ایک دفعہ پھر بیلدار وسوتی کے بھاری بھاری پردے لٹکنے لگے۔ دافع چنبل و داد اور جاپانی کھلونوں کی دکان، ادساکافر (جاپان سے متعلق) کے ملازم استعجاب سے بھارو لال فوٹو گرافر کو اوک پلائی کا ڈارک روم بناتے دیکھ کر اس کے تاریک مستقبل پر آنسو بہانے لگے۔"

بازار کی فضا آفرینی بیدی نے کیمرے کی آنکھ سے کی ہے اور کیمرہ جہاں رکتا ہے وہ چیزوں کی زبانی ایک کہانی سناتا ہے۔ پان شاپ جس میں ضرورت مند لوگ اپنی چیزیں رہن رکھتے ہیں اور وہ وہیں رہ جاتی ہیں کیوں کہ انھیں چھڑانے کی استعداد وہ کبھی پیدا نہیں کر سکتے،

جب کیمرے کی زد میں آتی ہے تو کم داموں پر خریدی ہوئی چیزوں کی زبانی اپنی کہانی اس طرح سناتی ہے:

"پان شاپ میں کھریا مٹی سے صاف کیے ہوئے شیشے بہت ہی خوب صورت دکھائی دیتے تھے۔ ایک ہلکی سبز جھلک رکھنے والے شیشے کے پیچھے ایک مہک کے ساتھ ایک نفیس طلائی سکنڈ بس گھڑی لٹک رہی تھی۔ اس کے نیچے قانون اور فقہ کی کتابیں بے ترتیبی سے پڑی تھیں۔ شاید کوئی قانون کا بے قانون اور فضول خرچ طالب علم اتنی قیمتی کتابیں کوڑیوں کے مول گروی رکھ کر پیسے لے گیا تھا۔ کتابوں کے پیچھے ایک پرانی سنگر مشین پڑی تھی۔ اسے گروی رکھنے والے کو اتنی ضرورت یا اتنی جلدی تھی کہ اس نے مشین پر سے دھاگے کی گولی بھی نہ اٹھائی تھی۔"

ایک ایسی ہی تصویر اس عیسائی لڑکی کی ہے جو دو دفعہ بیگم بازار میں پان شاپ سے نشیبی چوک اور نشیبی چوک سے پان شاپ کی طرف آتی ہے۔ وہ بار بار پان شاپ کے اندر دیکھتی ہے۔ شاید وہ چاہتی ہے کہ پان شاپ کے اندر بیٹھے ہوئے دو آدمی چلے جائیں اور سپاہی اپنا کام کر کے رخصت ہوں تو وہ تخلیہ میں آزادانہ اپنا کاروبار کر سکے۔ یا شاید وہ اپنا مال گروی رکھتی ہوئی جھجکتی تھی، اگرچہ اس کے پاس گروی رکھنے کے لیے کوئی چیز دکھائی نہ دیتی تھی۔ پان شاپ کے اندر جانے کے بعد لڑکی جب باہر نکلتی ہے تو دایاں ہاتھ اوپر اٹھا کر اپنی انگلی کو جڑے مسلتی ہے۔ انگلی پر ایک زردی حلقہ نظر آتا ہے۔ نا معلوم کتنی ضرورت سے مجبور ہو کر اس نے اپنی عزیز ترین چیز، اپنی رومانوی حیاتِ معاشقہ کی آخری نشانی پان شاپ میں گروی رکھ دی تھی۔

ایسی ہی دوسری تصویریں مل کر بیگم بازار کا وہ پس منظر بناتی ہیں جس میں بھارو لال فوٹو گرافر اور ادساکافر کے خاندان زادے کے لوٹتے ہوئے بیوپار کی کہانی جنم لیتی ہے۔ دونوں کساد بازار کا شکار ہو کر ایک دوسرے کی آنکھ بچا کر اپنی دکانوں کا مال پان شاپ میں گروی رکھنے پر مجبور ہو جاتے ہیں۔

چھوٹے دکانداروں کی مالی پریشانیوں کے ساتھ ساتھ بیدی تنگ دستی کا ایک روپ متوسط طبقہ کے اس گھرانے میں دکھاتے ہیں جسے ہمیشہ اپنی مالی پریشانیوں کا احساس عموماً اس وقت ہوتا ہے جب جوان بیٹیوں کی شادی اور ان کے جہیز کا مسئلہ درپیش ہوتا ہے۔ اس

فرسودہ تھیم کو بھی بیدی اپنے آرٹ سے دکھ درد کا جذباتی بیان بننے کے بجائے افسانہ کا حسن عطا کرتے ہیں۔ "ایولانش" میں حسن آفرینی کا طریقہ یہ ہے کہ افسانہ کا راوی جو ایک معمر شخص ہے اپنی ذاتی پریشانیوں کو اخبار بینی کے ذریعہ جس میں دوسرے لوگوں کی تکالیف اور مصائب کی خبریں ہوتی ہیں، بھولنے کی کوشش کرتا ہے۔ مختلف خبروں میں جسے بیدی نہایت سبھتا سے افسانہ کے تاروپود میں بنتے جاتے ہیں۔ ایک خبر یہ ہے کہ نندہ دیوی کے قریب ایک چوٹی کو سر کرنے کے لیے بین الاقوامی افراد پر مشتمل ایک پارٹی آرہی ہے۔ یہ خبر افسانہ کی مرکزی علامت ایولانش کی تعمیر کے کام آتی ہے۔ پھر ایک اور خبر ہے جس کا افسانہ کی تھیم سے تعلق واضح ہے کہ لڑکی والے جہیز دینے سے انکار کردیتے ہیں اور برات کو ناکام واپس لوٹنا پڑتا ہے۔ یہ خبر پڑھ کر سب گھر والے خوش ہو جاتے ہیں۔

لیکن گھر پر آفت آتی ہے۔ بڑی لڑکی کے لیے جو بات چل رہی تھی وہ جہیز کم ہونے کے سبب ٹوٹ جاتی ہے۔ یہ سانحہ ایسا تو نہیں جو افسانوں میں بیان نہ ہوا ہو۔ یہ تو آئے دن کی گھٹنائیں ہیں۔ لیکن بیدی نے پریشان حال باپ کی اعصاب زدگی کو مرکز توجہ بنا کر پوری صورتِ حال کو ایک ایسا نفسیاتی بعد عطا کیا ہے کہ ایک پامال سچویشن میں نئی تازگی پیدا ہوگئی ہے اس تازگی میں ایولانش کی علامت کے اضافے سے ایک تخلیقی ندرت پیدا ہوتی ہے۔ باپ پھر اخبار لے کر بیٹھ جاتا ہے اور خبر پڑھتا ہے کہ پہاڑ کی چوٹی کو سر کرنے والی پارٹی کو ایولانش نے آلیا ہے۔ جب ایولانش آتی ہے تو بڑے بڑے درختوں، چھوٹے چھوٹے پودوں ہر نخل و تخم کو بہالے جاتی ہے۔ گاؤں کے گاؤں تباہ ہو جاتے ہیں۔ اس علامت کا اِس پریوار کی حالت سے کیا گہرا سمبندھ ہے۔ باپ کو نوکری سے برطرف کر دیا گیا ہے کیوں کہ اس نے بیٹی کا جہیز تیار کرنے کے لیے رشوت لی تھی۔ ایک بیوی، دو بیٹیاں، تین بھتیجیاں۔ گویا سب برف کے ڈھیر میں دب گئے ہیں۔ لیکن ایک روز اس کی بڑی بیٹی تازہ اخبار لیے دوڑتی آتی ہے۔ خبر ہے کہ ایک ہوائی کموڈر کے تحت ایک ریسکیو پارٹی نے ایولانش کی زد میں آئے ہوئے سب آدمیوں کو بچالیا۔ باپ پوچھتا ہے کیا ریسکیو پارٹی آئے گی۔ کیا وہ ہمیشہ آتی ہے۔ اس سوال پر افسانہ ختم ہوتا ہے۔ کیا بیٹی اب بغیر شادی کے رہے گی، کیا وہ ملازمت کرے گی، کیا جہیز مانگے بغیر شادی کرنے والا لڑکا آئے گا۔ پتہ نہیں اس خبر کو سنانے کے پیچھے بیٹی کا ارادہ کیا ہے۔ ابہام غم ناکی کو کنٹرول بھی کرتا ہے اور گہرا بھی کرتا ہے۔

"گرہن" بیدی کے مشہور ترین اور مقبول ترین افسانوں میں سے ہے۔ اپنے دوسرے افسانوی مجموعہ "گرہن" کا نام بھی انھوں نے اس افسانہ پر رکھا اور اس کا انتساب بھی "گرہن" کی مظلوم عورت "ہولی" کے نام کیا۔ ہولی کے کردار میں ہندوستانی عورت کی مظلومیت اور بپتا کچھ اس تاثر سے بیان ہوئی ہے کہ دل دہل اٹھتا ہے۔ لیکن "گرہن" عورت کی بپتا کی کہانی سے بہت آگے جاتی ہے۔ یہ ایک مظلوم روح کی خواہش نجات کی کہانی بن جاتی ہے۔ اردو کے مشہور نقاد باقر مہدی لکھتے ہیں:

"ہولی کا کردار ایک ایسی عورت کی کہانی ہے جو روزانہ کی دم گھٹا دینے والی زندگی سے عاجز آچکی ہے، جسے ایک انسان نما جانور سے زیادہ حیثیت نہیں دی جاتی ہے۔ اسے اتنا بھی پیار نہیں ملتا جتنا کہ ایک مجتت کی نظر میں ہوتا ہے گرہن ایک تہوار سے زیادہ زندگی پر چھائی ہوئی سیاہی کا سمبل ہے۔ اس کا شوہر رسیلا اسے بات بے بات پر مارتا ہے۔ اس کی ساس طعنے دے دے کر اسے تنگ کر چکی ہے اور اس کے بچے بے جان کھلونے بھی نہیں ہیں جن سے دل بہل سکے۔ اور جب وہ گھبرا کر مجمع میں گم ہو کر اپنے میکے بھاگنا چاہتی ہے تو اور بھی پریشانی میں گرفتار ہو جاتی ہے۔ ایک غار سے دوسرے غار میں۔ کھیتو رام اس کے گاؤں کا "بھائی" بن کر بھی اس حاملہ ہولی کو اپنی ہوس کا نشانہ بنانا چاہتا ہے۔ اس سے وہ بھاگتی ہے، مگر کہاں جائے، کیا کرے! شاید بھاگنے ہی میں نجات کا کوئی راستہ نکل آئے۔ بیدی نے عورت کی زندگی کا سارا درد، اس کی مظلومیت، اس کی بے پناہ مجبوریاں اور لاچاریاں اور اس کے سارے جوہر کو ہولی کے کردار میں سمو دیا ہے۔

اس کہانی میں پہلی بار وہ استعاراتی اور اساطیری اسلوب ابھرتا ہے جسے ڈاکٹر گوپی چند نارنگ نے بیدی کا امتیازی وصف قرار دیا ہے۔ وہ لکھتے ہیں:

"لیکن وہ کہانی جس میں بیدی نے استعاراتی انداز کو پہلی بار پوری طرح استعمال کیا ہے اور اساطیری فضا ابھار کر پلاٹ کو اس کے ساتھ تعمیر کیا ہے "گرہن" ہے۔ اس میں ایک گرہن تو چاند کا ہے اور دوسرا گرہن اس زمینی چاند کا ہے جسے عرفِ عام میں عورت کہتے ہیں۔ اور جسے مرد اپنی خود غرضی اور ہوس ناکی کی

وجہ سے ہمیشہ گہنانے کے درپے رہتا ہے۔ ہولی ایک نادار، بے بس اور مجبور عورت ہے، اس کی ساس راہو ہے اور اس کا شوہر کیتو، جو ہر وقت اس کا خون چوسنے اور اپنا قرض وصول کرنے میں لگے رہتے ہیں۔ ہولی کی سسرال سے مائیکے بھاگ نکلنے کی کوشش بھی گرہن سے چھوٹنے کی مثال ہے۔ لیکن چاند گرہن سے سماجی جبر کا گرہن کہیں زیادہ اٹل ہے۔ اس کہانی کی معنویت کا راز یہی ہے کہ اس میں چاند گرہن اور اس سے متعلق اساطیری روایات کا استعمال اس خوبی سے کیا گیا ہے کہ کہانی کی واقعیت میں ایک طرح کی مابعد الطبیعیاتی فضا پیدا ہو گئی ہے۔"

"روپو، شبو، کتھو اور منا ــــــــ ہولی نے اساڑھی کے کائستھوں کو چار بچے دئے تھے اور پانچواں چند ہی مہینوں میں جننے والی تھی۔ وہ ہولی جسے میا چاند رانی کہہ کر پکارا کرتی تھی اور جس کی صحت اور سندرتا کا اس کا پتی رسیلا حاسد تھا گرے ہوئے پتے کی طرح زرد اور پژمردہ ہو چکی تھی۔"

"آج چاند گرہن تھا۔ ہر شام چاند گرہن کے زمرے میں داخل ہو جاتا ہے۔ ہولی تو جانتی تھی کہ وہ کوئی کپڑا پھاڑ سکے ــــــــ پیٹ میں بچے کے کان پھٹ جائیں گے۔ وہ سی نہ سکتی تھی، منہ سلا بچہ پیدا ہوگا۔ چار بچوں، تین مردوں، دو عورتوں، چار بھینسوں پر مشتمل بڑا کنبہ اور اکیلی ہولی۔ دیور ہے تو وہ الگ پیٹ لیتا ہے اور ساس کے کوسنے مار پیٹ سے کہیں برے ہیں۔ ان سب کو بھلا میری جان لینے کا کیا حق ہے۔ رسیلا کی بات تو دوسری ہے۔ شاستروں نے اسے پرماتما کا درجہ دیا ہے۔ وہ جس چھری سے مارے اس چھری کا بھلا۔ لیکن کیا شاستر کسی عورت نے بنائے ہیں۔ اور میا کی تو بات ہی علاحدہ ہے۔ شاستر کسی عورت نے لکھے ہوتے تو وہ اپنی ہم جنس پر اس سے بھی زیادہ پابندیاں عائد کرتی۔

رسیلے نے ایک پر ہوس نگاہ سے ہولی کی طرف دیکھا۔ میں پوچھتا ہوں بھلا اتنی جلدی ہے کی تھی؟" "جلدی کیسی؟" ــــــــ" رسیلا پیٹ کی طرف اشارہ کرتے ہوئے بولا۔ "تم بھی تو کتیا ہو کتیا" ہولی سہم کر بولی۔ تو اس میں میرا کیا قصور۔ ہولی نے نادانستگی میں رسیلے کو وحشی، بدچلن، ہوس ران بھی کہہ دیا۔ چوٹ سیدھی پڑی اور دوسرے لمحہ میں انگلیوں کے نشان ہولی کے گالوں پر دکھائی دینے لگے۔"

"اب ہولی نہیں جانتی بیچاری کہ وہ روٹیاں پکائے یا دوپٹہ دھوئے، بوئے یا نہ بوئے، بلے یا نہ بلے، وہ کتیا ہے یا نایاب جادی۔ قصور اور بے قصوری کی تو بات ہی علاحدہ ہے کیوں کہ یہ کوئی سننے کے لیے تیار نہیں کہ اس میں ہولی کا کیا گناہ ہے، سب گناہ ہولی کا ہے۔"

ایسی ہی تفصیلات اور واقعات کے ذریعہ بیدی یہ تاثر پیدا کرتے ہیں کہ ہولی ناقابلِ برداشت حالات کے شکنجے میں جکڑی ہوئی ایک ایسی عورت ہے جس میں صرف ایک خواہش بچ پاتی ہے اور وہ ہے خواہش نجات۔ اب چاند گرہن کے زمرہ میں آنے والا تھا۔ اب میا، رسیلا، بڑا لڑکا شبو اور ہولی سب سمندر کی طرف جا رہے تھے۔ سمندر کے کنارے گھاٹ سے پون میل کے قریب ایک لانچ کھڑا تھا جو آٹھ بجے سارنگ دیوگرام کی طرف روانہ ہوگا جہاں ہولی کا میکہ تھا۔ ہولی نے ایک نظر شبو کی طرف دیکھا۔ شبو حیران تھا کہ اس کی ماں نے اتنی بھیڑ میں جھک کر اس کا منہ کیوں چوما۔ اور ایک گرم گرم قطرہ کہاں سے اس کے گالوں پر آ پڑا۔ آدھ گھنٹہ میں وہ لانچ کے سامنے کھڑی تھی۔ وہ کچھ عرصہ تک لانچ کے ایک کونے میں بدحواس ہو کر بیٹھی رہی۔ اندھیرے میں خفیف سے ہنسنے اور باتیں کرنے کی آوازیں آتی رہیں۔ پھر آبکاری کا ایک سپاہی لانچ میں آیا تو اسے پہچان کر ہولی کی کچھ امید بندھی۔ وہ سپاہی سارنگ دیوگرام ہی کا ایک چھوکرا تھا اور میکے کے رشتے سے ہولی کا بھائی تھا۔ ہولی نے اس سے عاجزی سے کہا۔ کتھو بیا۔ مجھے سارنگ دیوگرام پہنچا دو۔" کتھورام نے پوچھا۔ کیا تم اساڑھی سے بھاگ آئی ہو۔" ہولی نے کہا "ہاں" کتھورام بولا۔ "کیا یہ سریچھ جادیوں کا کام ہے۔ اور جو میں کائستھوں کو خبر کر دوں؟" کتھورام ہولی کو سرائے میں لے جاتا ہے کہتا ہے "یہاں سے کچھ دور ناؤ پڑتی ہے۔ پو پھٹے لے چلوں گا۔ یوں گھبراؤ نہیں۔ رات کی رات سرائے میں آرام کر لو۔" کچھ دیر بعد کتھورام سرائے کی کوٹھری میں آیا تو اس کے منہ سے شراب کی بو آ رہی تھی۔

سمندر کی ایک بڑی بھاری اچھال آئی۔ سب پھول بتاشے، آم کی ٹہنیاں گجرے اور جلتا ہوا مشک کافور بہا کر لے گئی۔ اس کے ساتھ ہی انسان کے مہیب ترین گناہ بھی لیتی گئی۔ پھر سنکھ بجنے لگے۔ اس وقت سرائے میں سے کوئی عورت نکل کر بھاگی۔ سرپٹ، بگٹٹ ..... وہ گرتی تھی، بھاگتی تھی، پیٹ پکڑ کر بیٹھ جاتی ہانپتی اور دوڑنے لگتی.....
اس وقت آسمان پر چاند پورا گہنا چکا تھا۔ راہو اور کیتو نے جی بھر کر قرضہ وصول کیا تھا۔

دودھ دے سائے اس عورت کی مدد کرنے کے لیے سراسیمہ ادھر ادھر دوڑ رہے تھے۔ چاروں طرف اندھیرا ہی اندھیرا تھا۔ اور دور اساڑھی سے ہلکی ہلکی آوازیں آ رہی تھیں۔ دان کا وقت ہے چھوڑ دو ... چھوڑ دو ... یہ ان دان لینے والے بھکاریوں کی آوازیں تھیں جو چاند کو راہو اور کیتو کی گرفت سے چھڑانے کے لیے چھوڑ دو چھوڑ دو کی آوازیں لگاتے پھرتے ہیں۔ ہولی پیٹ پکڑے ہانپتی بھاگ رہی ہے اور ہر پھول بندر سے آوازیں آ رہی ہیں۔ پکڑ لو پکڑ لو ..... چھوڑ دو ..... دان کا وقت ہے ..... پکڑ لو، پکڑ لو، ..... چھوڑ دو .....

بیدی کے افسانوں میں عورت کے بے شمار روپ ہیں۔ "بھولا" "چھوکری کی لوٹ" اور "من کی من میں"۔ بیوہ عورت کی جھلکیاں ہیں۔ "باپ بکاؤ ہے" اور "باری کا بخار" میں وہ عورت ہے جو جنسی طور پر خود کو سرد کر لیتی ہے۔ "ٹرمینس سے پرے" میں بہن کا روپ ہے جو ایک امیر بھائی کی غریب بہن ہونے کے باوجود بغیر کسی لالچ اور خود غرضی کے اس سے بے پناہ محبت کرتی ہے۔ "چیچک کے داغ" میں وہ عورت ہے جو قبولیت کے جذبہ کی علامت ہے۔ چیچک کے داغوں کے باوجود یہ نئی بیاہتا اپنے بدصورت شوہر کو قبول کر لیتی ہے لیکن بدصورت شوہر حجلۂ عروسی میں سے اس لیے غصہ ہو کر نکل آتا ہے کہ اس کی دلہن کی ناک ذرا لمبی ہے۔ "گرم کوٹ" میں وہ گرہستن ہے جو شوہر کی ضروریات کا خیال بھی ایک ماں کی طرح کرتی ہے۔ "گھر میں بازار میں" وہ گرہستن ہے جو اپنی ضروریات کے لیے شوہر سے پیسے مانگتے وقت خود کو طوائف محسوس کرتی ہے۔ "اغوا" میں وہ لڑکی ہے جو گھر بنانے والے مزدوروں میں سے ایک کے ساتھ بھاگ جاتی ہے۔ "چھوکری کی لوٹ" میں وہ لڑکی ہے جو آنکھیں کہیں لڑاتی ہے اور شادی کسی اور کے ساتھ ہو جانے پر اس کا بھی گھر بسا لیتی ہے۔ "دیوالہ" میں وہ لڑکی ہے جس کی جنسی بیداری "اغوا" کی دوشیزہ ہی کی مانند تیز اور شدید ہے لیکن راجستھانی جینوں کے پریوار میں اس کی اندر کی آگ ہڈیوں کے بخار میں بدل جاتی ہے "کوکھ جلی" "یوکلپٹس" اور "ایک عورت" میں عورت ماں کے روپ میں ہے۔ "لاجونتی" میں وہ عورت ہے جو بس کر اجڑ جاتی ہے کیوں کہ عورت دیوی کے روپ میں نہیں عورت ہی کے روپ میں زندہ رہتی ہے۔ "اپنے دکھ مجھے دے دو" اور "ایک چادر میلی سی" میں عورت کا اسطور اپنی تکمیل کو پہنچتا ہے اور وہ عورت سامنے آتی ہے جو فطرت کی تخلیقی قوتوں

کی نمائندہ ہے اور جو بیوی "ازلی عورت" جنیتا اور عظیم ماں کی علامت ہے۔

"جوگیا" بیدی کی بے مثال کہانی ہے۔ اس کہانی میں عنفوانِ شباب کا جنسی جذبہ احساسِ جمال میں بدل گیا ہے۔ جوگیا اور جگل میں جنسی جذبات ہیجانی شکل اختیار نہیں کرتے بلکہ ایک ایسے کیف و سرور میں بدل جاتے ہیں جس سے گرد و پیش کی ہر چیز خوشنما معلوم ہوتی ہے اور آدمی اس مسرت میں جیتا ہے جو صرف زندہ رہنے کی مسرت ہے۔ جوگیا کو موسم کے لحاظ سے ساڑیوں کے رنگ پسند کرنے کا سلیقہ تھا اور وہ جو ساڑی پہنتی تھی جگل کو پوری دنیا اسی رنگ میں رنگی نظر آتی تھی۔ جگل مصوری کی تعلیم لے رہا تھا اور جوگیا اس کے حساس فنکارانہ ذہن کو رنگ آشنا اور حسن آشنا بنا رہی تھی۔ پورا افسانہ رنگوں کی برسات میں نہایا ہوا ہے۔ بیدی کا بیانیہ شاعرانہ حسن آفرینی میں ڈوبا ہوا ہے اور مصوری اور سنگ تراشی کے وسائل سے اپنی امیجری تراشتا ہے۔ جوگیا کے حسن کا بیان دیکھیے:۔

"جوگیا کا چہرہ سومنات کے مندر کے پیش رخ کی طرح چوڑا تھا۔ جس میں قندیل جیسی آنکھیں رات کے اندھیرے میں بھٹکے ہوئے مسافروں کو روشنی دکھاتی تھیں۔ مورتی میں ناک اور ہونٹ زمرد اور یاقوت کی طرح ٹکے ہوئے تھے۔ سر کے بال کمر سے نیچے تک کی پیمائش کرتے تھے۔ جنھیں وہ کبھی ڈھیلا ڈھیلا اور بھیگا بھیگا رکھتی اور کبھی اس قدر خشک بنا دیتی کہ ان کی کچھ لٹیں باقی بالوں سے خواہ مخواہ الگ ہو کر چہرے اور گردن پر مچلتی رہتیں، اس کا چہرہ کیا تھا پورا تارا منڈل تھا۔ جس میں چاند خیالوں اور جذبوں کے ساتھ گھٹتا اور بڑھتا رہتا تھا۔"

"لاجونتی" بیدی کا بہت ہی مشہور افسانہ ہے۔ فسادات کے موضوع پر جب ان کے ہم عصر بہت سے افسانے لکھ رہے تھے۔ بیدی نے صرف یہی افسانہ لکھا۔ لاجونتی ایک مغویہ عورت کی بازیافت کی کہانی ہے۔ تقسیمِ ملک کے دوران جو خوں ریز فسادات ہوئے، ان میں ہندوؤں، مسلمانوں اور سکھوں، تینوں فرقوں کی بے شمار عورتوں کو اغوا کیا گیا۔ فسادات کا زور کم ہوا تو اِن عورتوں کی بازیافت کی کوششیں کی گئیں۔ لیکن لوگ ان عورتوں کو دوبارہ اپنے گھروں میں بسانے کے لیے تیار نہیں تھے۔ لہٰذا سماج سدھار لوگ ان عورتوں کو گھر میں بساؤ۔ دل میں بساؤ، کی تحریک چلاتے ہیں اور لاجونتی کا شوہر سندر لال اس تحریک کا بڑا

سرگرم کار رہی ہے۔ آخر لاجونتی کا جسے اغوا کیا تھا پتہ لگ جاتا ہے اور وہ گاؤں واپس لائی جاتی ہے۔ سندر لال اسے گھر لے جاتا ہے اور بڑے پیار و محبت سے رکھتا ہے۔ ایک دن وہ لاجو سے پوچھتا ہے "کون تھا وہ" لاجونتی نے نگاہیں نیچی کرتے ہوئے کہا۔ "جماں" پھر وہ اپنی نگاہیں سندر لال کے چہرے پر جمائے کچھ کہنا چاہتی تھی کہ سندر لال نے پوچھ لیا "اچھا سلوک کرتا تھا وہ؟"

"ہاں"

"مارتا تو نہیں تھا"

لاجونتی نے اپنا سر سندر لال کی چھاتی پر سرکاتے ہوئے کہا "نہیں تو..." اور پھر بولی "اس نے مجھ سے کچھ نہیں کہا۔ اگرچہ وہ مارتا نہیں تھا، پر مجھے اس سے زیادہ ڈر لگتا تھا تم مجھے مارتے بھی تھے، پھر بھی تم سے ڈرتی نہیں تھی۔ اب تو نہ مارو گے" سندر لال کی آنکھوں میں آنسو امڈ آئے اور اس نے بڑی ندامت اور بڑے تاسف سے کہا۔ "نہیں دیوی۔ اب نہیں ماروں گا ——— نہیں ماروں گا" "دیوی" لاجونتی نے سوچا اور آنسو بہانے لگی۔

لاجونتی بس کر بھی اجڑ گئی کیوں کہ سندر لال اسے عورت کی طرح چاہنے کی بجائے اس کی دیوی کی طرح پرستش کرتا تھا۔ لاجونتی تو سندر لال کی وہی پرانی لاجو ہو جانا چاہتی تھی جو گاجر سے لڑ پڑتی اور مولی سے مان جاتی۔ لیکن سندر لال تو اسے اس طرح رکھنے لگا گویا لاجونتی کانچ کی کوئی چیز ہے جو چھوتے ہی ٹوٹ جائے گی۔ اس میں نفسیاتی نکتہ یہ ہے کہ عورت انسانی سطح پر ہی جینا چاہتی ہے۔ اتنی چھوئی موئی ہونا نہیں چاہتی کہ عورت ہونے کے ناتے، مرد اور عورت کا جو بنیادی رشتہ ہے، اس میں دراڑ پیدا ہو جائے۔ وہ مسلمان جو اسے اغوا کر کے لے گیا تھا اس سے عورت ہی کی طرح سلوک کرتا تھا جس سے دونوں میں وہ انسیت پیدا ہو گئی تھی جو جنسی رشتہ کی زائیدہ ہے۔ جماں اسے مارتا نہیں تھا لیکن لاجو اس سے ڈرتی تھی کیوں کہ وہ مغویہ تھی اور اسی لیے اس کی حیثیت غیر یقینی تھی۔ جماں کے ساتھ اس کے رشتہ کو کوئی سماجی یا اخلاقی قانون کا سہارا نہیں تھا اس لیے وہ نہیں جانتی تھی کہ محض جنسی رشتہ پر قائم تعلق کب تک پائدار ثابت ہو سکتا ہے۔ عورت میں دلچسپی کا فقدان کبھی بھی اس رشتہ کو ختم کر سکتا ہے۔ یہی غیر یقینی صورتِ حال "جماں" کو لاجو کے لیے

ایک ایسا غیر بناتی تھی جو سندر لال اس کے لیے نہیں تھا۔ سندر لال اسے مارتا تھا، اس سے خراب سلوک کرتا تھا، لیکن وہ اس کا اپنا تھا، اس کا مرد تھا، گھر والا تھا کیوں کہ بیاہ کے ذریعہ سماج اور اخلاق نے اس رشتہ کی توثیق کی تھی، اس لیے دونوں کے بیچ کا رشتہ غیر یقینی اور ناپائدار نہیں تھا۔ لیکن سماج اسے تحفظ دے سکتا ہے خوشی نہیں۔ خوشی کا سرچشمہ تو وہ رشتہ ہے جو مرد عورت کے ساتھ قائم کرتا ہے۔ سندر لال اس رشتہ کو پجاری اور دیوی کے رشتہ میں بدل دیتا ہے۔ عورت پتھر کی مورت بننا نہیں چاہتی بلکہ عورت ہی رہنا چاہتی ہے جو اپنا دکھ سکھ مرد کے کندھے پر بیان کر سکے لیکن سندر لال کے پاس اس کے آنسو دیکھنے کے لیے آنکھیں تھیں اور نہ آہیں سننے کے لیے کان۔

"اپنے دکھ مجھے دے دو" بیدی کی عظیم کہانی ہے۔ ویسے تو اس کہانی میں ایک ایسی عورت کا کردار ہے جو پورے کنبہ کو سنبھالتی ہے، بوڑھوں کی خدمت کرتی ہے، بچوں کی پرورش کرتی ہے، دیور کو پڑھاتی ہے، نند کی شادی کرتی ہے، اور آوارگی کی راہ پر قدم بڑھاتے ہوئے شوہر کو پھر اپنی خواب گاہ میں لاتی ہے اور اسے رام کرتی ہے۔ یہ کہانی اتنی حقیقت پسندانہ سطح پر لکھی گئی ہے کہ پریم چند کی کہانیوں کی مانند ایک آدرشی عورت کی کہانی معلوم ہوتی ہے۔ لیکن خالص حقیقت پسندی کی سطح پر بھی بیدی نے ایسے دلچسپ واقعات، جزئیات نگاری اور فضا بندی سے کام لیا ہے جو پریم چند سے ممکن نہیں تھا۔ کہانی لکھنے کا بیدی کا اپنا ایک منفرد اسلوب اور طریقۂ کار ہے جس سے بیدی کی کہانی سب سے الگ پہچانی جاتی ہے۔ اس اسلوب اور طریقۂ کار کا امتیازی وصف یہ ہے کہ بظاہر تو وہ حقیقت نگاری کی سطح ہی پر حرکت کرتا ہے جس سے عام قارئین نہ صرف یہ کہ ان کی کہانیوں سے لطف اندوز ہوتے ہیں بلکہ ان کی معنوی گہرائیوں سے بصیرت بھی حاصل کرتے ہیں لیکن بیدی حقیقت نگاری کی زمین پر اپنے قدم مضبوطی سے جمانے کے بعد بڑی سبک سے علامتی اور اسطوری فضاؤں میں اپنے تخیل کی پرواز سے وہ معنوی گہرائیاں پیدا کرتے ہیں جن تک رسائی کے لیے ایک تربیت یافتہ تنقیدی ذہن کی ضرورت پڑتی ہے۔ ڈاکٹر گوپی چند نارنگ نے بیدی کی اسطوری اور معنوی خصوصیات سے جو بحث کی ہے وہ اسی نوعیت کی ہے۔

"اپنے دکھ مجھے دے دو" میں بیدی نے عورت کے آدرش کو نہیں بلکہ اس کے اسطور کو پیش کرنے کی کوشش کی ہے۔ عورت چاہے نئے زمانے کی ہو یا پرانے زمانہ کی،

جب تک وہ عورت سے یہ چند ایسی صنفی صفات کی حامل رہے گی جن سے انکار وہ اپنی فطرت کے خلاف جرم کرکے اور اسے مسخ کیے بنا نہیں کرسکتی۔ بیدی نے اس افسانہ میں عورت کی انہی صنفی صفات کو ابھارا ہے۔ چناں چہ اندو عورت کا آئیڈیل نہیں بلکہ آرکی ٹائپ بن گئی ہے جس میں ہر ٹائپ سمایا ہوا ہے۔ وہ سسر کے لیے ایک ایسی بہو ہے جو بیٹی کی طرح ان کی خدمت کرتی ہے، اور جس میں سسر کو اپنی مرحوم بیوی کی شبیہہ نظر آتی ہے۔ اور پھر وہ کشف کے لمحات بھی آتے ہیں جب یہ سب رشتے معدوم ہو جاتے ہیں اور اندو میں ازلی عورت کی شان جھلکنے لگتی ہے۔ وہ فطرت کی پراسرار تخلیقی قوتوں کا مظہر بن جاتی ہے۔ یہی وہ حد فاصل ہے جو عورت کے اسطور کو گرہستن کے آدرش سے جدا کرتی ہے۔

ایک عورت ہونے کے ناتے اندو پر گھر چلانے، بیماروں کی تیمارداری کرنے، رسومات نبھانے، سب کو کھلانے پلانے، بچے بڑے کرنے، دیور نند کو ٹھکانے لگانے کی اتنی ذمہ داریاں ہیں کہ اپنے شوہر مدن کی طرف اپنی ذمہ داری پوری کرنے سے فطری طور پر اس سے کوتاہی ہو جاتی ہے جب مدن بازارِ حسن کے راستہ پر چل نکلتا ہے تب اندو کا ماتھا ٹھنکتا ہے۔ وہ اپنے مدن کے لیے سجتی ہے، اور ایک عجیب سی ہنسی ہنستے ہوئے وہ مدن سے چمٹ جاتی ہے۔ ایک تلذذ کے احساس سے مدن کہتا ہے " آج برسوں کے بعد میرے من کی مراد پوری ہوئی ہے۔ اندو، میں نے ہمیشہ چاہا تھا ۔۔۔۔"

" لیکن تم نے کہا نہیں" اندو بولی " یاد ہے شادی کی رات میں نے تم سے کچھ مانگا تھا "

" ہاں " مدن بولا ــــــ " اپنے دکھ مجھے دے دو "

" تم نے تو کچھ نہیں مانگا مجھ سے؟ "

" میں نے؟ " مدن نے حیران ہوتے ہوئے کہا ــــــ " میں کیا مانگتا؟ میں تو جو کچھ مانگ سکتا تھا، وہ سب تم نے دے دی میرے عزیزوں سے پیار ــــــ ان کی تعلیم، بیاہ، شادی ــــــ یہ پیارے پیارے بچے ــــــ یہ سب کچھ تو تم نے دے دیا "

" میں بھی یہی سمجھتی تھی " اندو بولی ــــــ " لیکن اب جاکر پتہ چلا ایسا نہیں ہے "

" کیا مطلب؟ "

" کچھ نہیں " پھر اندو نے رک کر کہا ــــــ " میں نے بھی ایک چیز رکھ لی "

" کیا چیز رکھ لی؟ "

اندو کچھ دیر چپ رہی اور پھر اپنا منہ پرے کرتے ہوئے بولی ــــــ اپنی لاج ۔۔۔۔ اپنی خوشی ۔۔۔۔۔۔ اس وقت تم بھی کہہ دیتے ــــــ اپنے سکھ مجھے دے دو تو میں " اور اندو کا گلا رندھ گیا۔

اور کچھ دیر بعد وہ بولی ــــــ " اب تو میرے پاس کچھ بھی نہیں رہا۔"

بیدی کے افسانوں میں جنس ہمیشہ اسی طرح محجوب رہی ہے۔ لیکن ان کی آخری دور کی کہانیوں میں جنس واشگاف طور پر سامنے آتی ہے۔ "کلیانی" "میتھن" "سونفیا" "باری کا بخار" بیدی کی ایسی کہانیاں ہیں جن میں انھوں نے جنسی تجربات کو افسانوں کا موضوع بنایا ہے اتفاق سے یہ افسانے بیدی کے مشکل ترین افسانے بھی ہیں۔ جنس کی طرف اس میلان کو دیکھ کر بیدی کے بہت سے مداح ان سے ناراض بھی ہوئے۔ انھوں نے افسانوں کی مشکل پسندی کو فنی ناکامی سمجھا اور اس بات میں تسکین حاصل کی کہ بہر صورت یہ افسانے بیدی کے نمائندہ افسانے نہیں بن سکے۔ حقیقت یہ ہے کہ نقاد بیدی کے ان افسانوں کی حقیقی معنویت کو سمجھ نہیں پائے۔ جنس میں بھی بیدی کی دلچسپی بنیادی طور پر سماجیاتی، نفسیاتی اور اخلاقی تھی۔ ان کے افسانہ "کلیانی" پر بہت نکتہ چینی کی گئی تھی لیکن "کلیانی" میں بھی بیدی نے یہی بتانے کی کوشش کی تھی کہ طوائف کے کوٹھے پر جنس اپنی ہولناک صورت ہی میں نظر آتی ہے۔ کلیانی جو ایک طوائف ہے جب ہی پت کے سامنے اپنے بچے کو پیش کرتی ہے تو وہ ایک ماں کا روپ اختیار کر لیتی ہے اور طوائف کو اس روپ میں ہی پت قبول نہیں کرسکتا۔ بیدی کا خیال ہے کہ جنسی خوشی وقتی اپنی جگہ ٹھیک ہے لیکن جنسی مسئلہ کا کوئی حل سوائے اس کے انھیں کوئی نظر نہیں آتا کہ عورت اور مرد جوڑا قائم کریں اور بچوں کی ذمہ داری قبول کریں۔ بیدی کے یہاں عورت اور مرد کے بیچ ہمیشہ بچہ رہتا ہے، بلکہ جہاں صرف عورتیں ہی عورتیں ہوتی ہیں جیسا کہ "یوکلپٹس" میں تین عورتیں ہیں بغیر مرد کے وہاں بھی مرکز میں بچہ ہی ہے، جو کبھی جیتا اور کبھی مردہ پیدا ہوتا ہے، کبھی باپ کا اور کبھی بن باپ کا ہوتا ہے۔ "یوکلپٹس" کی کلیدی علامت بھی مریم ہے جو کنواری ماں ہے اور اس کی گود میں اس کا بیٹا یسوع ہے۔ جبکہ میں ایک طرف دربارا لعل ہے جو سیتا کو لے کر ہوٹل کے کمرے میں آیا ہے۔ ہوٹل والوں کو یہ فریب دینے کے لیے کہ وہ اور

سیتا بیاہتا ہیں اس نے مصری بھکارن کا بچہ ایک دن کے لیے ادھار لیا ہے۔ ہوٹل کے کمرے میں جب بچہ رونے لگتا ہے اور درباری اسے مارنے کے لیے بڑھتا ہے تو نیم عریاں سیتا اسے اپنی چھاتی سے لگا لیتی ہے۔ پھر ایک طرف عورت ہے' چھاتی کے ساتھ بچہ لگائے جو ماں کا لاینفک حصہ ہے۔ اپنے افسانے "ایک سگرٹ" میں بیدی نے سنت رام کے خیالات کو اس طرح پیش کیا ہے:

"آج کل ہماری معاشرت میں ایک نئی چیز آگئی ہے جسے گڈ ٹائم کہتے ہیں۔ لیکن مرد اور عورت میں جو بنیادی فرق ہے اسے تم مت بھولنا۔ مرد پہ کوئی ذمہ داری نہیں۔ بشرطیکہ وہ اپنے اخلاق اپنی تہذیب سے اسے قبول نہ کرے لیکن عورت پر بہت ہے کیوں کہ بچہ اسے اٹھانا پڑتا ہے۔ اس پہ دنیا بھر میں عورتیں نہ صرف قدامت پرست ہیں بلکہ ان سے تقاضا کیا جاتا ہے قدامت پرستی کا اور یہ ٹھیک ہے۔ انھیں اپنے آپ کو ایسے مرد کے حوالے نہیں کرنا چاہیے جو اس کی اور اس کے بچوں کی ذمہ داری قبول نہ کرے۔"

اس نقطۂ نظر سے دیکھیں تو "ایک چادر میلی سی" میں چادر بیاہ کی علامت ہے۔ اس ناول میں بھی جنسیت ہے لیکن یہ ناول بھی بنیادی طور پر بیاہ کا ناول ہے اور جنس تو ناول میں بیاہ کو پائدار اور کامیاب بنانے کا ایک ذریعہ ہے۔ عورتوں' بچوں اور بوڑھوں کے تحفظ اور نگہداشت کے معاملہ میں بیدی کا رویّہ جدید تمدّنی میلانات سے بالکل مختلف ہے۔

جدید سیاسی صورتِ حال پر بھی بیدی کے یہاں اپنے ہم عصروں کے مقابلہ میں کہیں زیادہ افسانے ملتے ہیں۔ جب قومی اور بین الاقوامی سیاسی صورت حال ایسی پیچیدہ' تباہ کن' اور مضحکہ خیز ہو گئی کہ اس پر سیدھے سادے پروپیگنڈا قسم کے انقلابی افسانے لکھنا ممکن نہیں رہا' تو بہت سے پرجوش لکھنے والے خاموش ہو گئے۔ اس پر انتشار صورتِ حال کو قلم بند کرنے کی تمام ذمہ داری تنہا بیدی نے سنبھال لی۔ "چشمۂ بد دور" میں بیدی نے سیاست دانوں کی سیاست اور اس سیاست کے ہتھکنڈے بننے والے ضمیر فروش انسانوں کا خاکہ کچھ ایسے طنزیہ اور مزاحیہ طریقہ پر اڑایا ہے کہ افسانہ ایبسرڈ فنتاسی کا نادر نمونہ بن گیا ہے۔ "بولو بجانہ کہاں ہے" اور "حجام الہ آباد" کے اس معاشرتی انتشار کی تصویریں ہیں۔ جو خود غرض سیاست

کی چیرہ دستیوں اور چال بازیوں کا شکار رہا ہے۔ خصوصاً "حجام الہ آبادی کے" میں اس عام آدمی کی کس مپرسی کی نہایت ہی طنزیہ اور مزاحیہ انداز میں عکاسی کی گئی ہے۔ جو خود کو حجاموں کے سامنے لاچار اور مجبور پاتا ہے اور حجام بھی اسے نہ پورا مونڈتے ہیں نہ چھوڑتے ہیں بلکہ اس کی آدھی حجامت بنا کر اسے ہمیشہ کے لیے اپنا دست نگر بنا لیتے ہیں۔

بیدی معمولی واقعات سے گہرے نفسیاتی نکات پیدا کرنے کا فنکارانہ ملکہ رکھتے ہیں۔ مثلاً "لمس" میں لوگوں کی بھیڑ جمع ہے کیوں کہ شہر کے ایک دولت مند آدمی کے مجسمہ کی نقاب کشائی کی جانے والی ہے۔ لوگ آپس میں چہ میگوئیاں کرتے ہیں کہ اس مالدار آدمی نے دان دھرم کے پردے کے پیچھے کیسی بداخلاقیاں کی ہیں۔ مجسمہ کی نقاب کشائی ہو جاتی ہے اور بھیڑ کی سمجھ میں نہیں آتا کہ اب وہ کیا کرے۔ چناں چہ والنٹیروں کے ہٹ جانے کے بعد لوگ جا کر مجسمہ کو ہاتھ لگاتے ہیں۔ افسانہ میں نفسیاتی نکتہ یہ ہے کہ واقعہ کوئی بھی ہو' محض تماشائی کے طور پر کھڑے رہنا اور لوٹ جانا لوگوں کی جذباتی تسکین کے لیے کافی نہیں ہے۔ وہ کچھ نہ کچھ لے جانا اور اپنانا چاہتے ہیں ورنہ وہ اندر سے خالی خالی محسوس کرتے ہیں۔ مجسمہ کا لمس ان کا حاصل ہے گو جس آدمی کا وہ مجسمہ تھا اس کی بدگوئی وہ کچھ ہی دیر پہلے کر چکے تھے۔

اسی طرح "بیکار خدا" میں بیدی نے ضعیف الاعتقادی کی نفسیات نہایت خوش اسلوبی سے بیان کی ہے۔ مراری جین جو ایک خوانچہ فروش ہے سمجھتا ہے کہ نتھو کے پھونکنے سے اس کی بکری اچھی ہوئی ہے۔ دھیرے دھیرے مراری جین ایک چھوٹی سی دکان خرید لیتا ہے اور نتھو اس دکان میں آکر پڑ رہتا ہے۔ نتھو ایک بہت ہی موٹا قلی ہے جس کی ناک ایک رنڈی نے کاٹ کھائی تھی اور وہ اپنی کٹی ہوئی ناک پر ایک گندہ سا پھاہا لگائے رہتا ہے۔ نتھو بہت ہی غلیظ' ناکارہ اور اوباش آدمی ہے لیکن مراری جین اسے پچھلے جنم کا سادھو پر ماتما سمجھتا ہے۔ اس کی تمام بدفعلیوں کو برداشت کرتا ہے اور نتھو اس کی دکان پر بیکار خدا کی مانند پڑا اینڈتا رہتا ہے۔

"بلی کا بچہ" میں ایک بلی کا بچہ سڑک کے بیچ آکر بیٹھ جاتا ہے اور پورا ٹریفک رک جاتا ہے۔ کسی کی یہ ہمت نہیں ہوتی کہ اسے کچل کر نکل جائے حالاں کہ سرحد پر جنگ چھڑی ہوئی ہے اور لوگ بے دریغ مارے جا رہے ہیں۔ افسانہ کے واحد متکلم کو کوئی کام نہیں تھا"

تنگ دستی کا عالم ہے اور فلم کے ایک چشم ڈائرکٹر نے اسے صاف کہہ دیا ہے کہ اس جیسے آدمی کو دنیا میں جینے کی بھی کیا ضرورت ہے۔ گویا کسی کی زندگی بھی دوسروں کی نظر میں اہم نہیں۔ لیکن راستہ میں ٹرانک کو جام لیے ہوئے۔ بیٹھا ہوا بچی کا بچہ زندگی کی بے بضاعتی کے احساس کو زائل کرتا ہے۔

خطِ مستقیم اور قوسین میں ایک ایسے نوجوان کی [illegible] گیا ہے جو درزی کی دکان پر بیٹھا اپنے سوٹ کے تیار ہونے کا انتظار کر رہا ہے۔ آج اس کا انٹرویو ہے' وہ سوٹ لینے آیا ہے لیکن سوٹ میں تھوڑا کام باقی ہے۔ وہ بیکار بیٹھا ہوا اکتاتا ہے۔ یکایک دو لڑکیاں دکان میں داخل ہوتی ہیں اور ٹیلر ماسٹر سے اپنے کپڑوں کی سلائی کی بات چیت کرتی ہیں' ناپ دیتی ہیں' اور نوجوان اس دلچسپ منظر میں ایسا کھو جاتا ہے کہ جب سوٹ لے کر وہ باہر نکلتا ہے تو انٹرویو کا وقت گزر چکا ہوتا ہے۔

بیدی کا آرٹ مصورانہ ہے' اور ان کی تصویر کشی کا جوہر ان کے افسانہ "دس منٹ بارش میں" نظر آتا ہے۔ پورا افسانہ ایک ایسی تاثراتی تصویر ہے جس کی ہر تفصیل ذہن پر نقش ہو جاتی ہے۔ چھاجوں پانی برستا ہے اور ہم نہ صرف یہ کہ پانی برستے دیکھتے ہیں بلکہ فضا کی نمی اپنے حواس میں محسوس کرتے ہیں یہ ایک مختصر افسانہ ہے جس میں ایک غریب عورت راٹا کو بارش میں بھیگتا ہوا دکھایا ہے۔ وہ اپنے کاہل لڑکے کو کوستی ہے۔ گھر کے برآمدے میں دو نوجوان انتظار میں ہیں کہ تنومند بھیگی ہوئی راٹا ان کے دالان میں پناہ لینے آئے گی۔ ماں ان نوجوان کے سامنے دھرم کرم اور کالی یگ کی باتیں کرتی ہے۔ مہایگ برہما کا ایک دن ہے۔ کل جگ چار لاکھ اور بتیس ہزار برسوں کا ہے۔ اور راٹا کی گھوڑی بھیگ رہی ہے۔ اس کی پشت نم آلود ہو کر سیاہ ساٹن کی طرح دکھائی دے رہی ہے ابو بکر روڈ متحرک ہو کر کوئلے کی کان میں جاتی ہوئی دکھائی دیتی ہے۔ بہاؤ کے خلاف ایک دہقان آہستہ آہستہ اسی جانب بھیگتا ہوا آ رہا ہے۔ اس کے ہاتھوں میں ایک بیل کی رسی ہے راٹا کی کھپریل گر چکی ہے۔ قریب ہی ایک سیٹھ کے سہ منزلہ مکان کا پرنالہ راٹا کی جھونپڑی پر گرنے لگا ہے۔ ہمارے برآمدے کے سوا اور کوئی نزدیک پناہ بھی تو نہیں ہے۔ راٹا چاروں طرف دیکھ رہی ہے۔ ابھی کہے گی سے مجھے

اپنے دامن میں چھپا لو بابو جی .... یہ بارش کا دامن کیا اس کے لیے کم ہے۔ راٹا کی سی عورت کو میں جانتا ہوں' جب کسی ایسے انسان پر عزت کے دامن تنگ ہو جاتے ہیں...... تو خود بخود ایک بہت بڑا دامن اس کے لیے کھل جاتا ہے۔"

افسانہ میں پانی برستا ہے۔ تصویریں ابھرتی ہیں۔ خیالات بہتے ہیں افسانہ کیا ہے ایک خوبصورت نظم ہے۔

بیدی کے افسانوں میں بڑی رنگا رنگی اور تنوع ہے۔ وہ کسی ایک موضوع کی تکرار نہیں کرتے۔ وہ کسی ایک تکنیک' طریقۂ کار اور اسلوب کے بھی اسیر ہو کر نہیں رہ جاتے۔ ان کے افسانوں میں مسلسل ارتقار دیکھا جا سکتا ہے۔ بیدی کی کہانیاں زندگی کے ہر پہلو کا احاطہ کرتی ہیں۔ ان کے کرداروں میں غضب کی انفرادیت ہے۔ مختصر افسانہ کے کردار عموماً یاد نہیں رہتے کیوں کہ کردار کی شخصیت کی نشو و نما کے لیے ناول کے بڑے کینواس کی ضرورت ہے۔ لیکن بیدی کے کردار ہمارے حافظہ کا جزو بن جاتے ہیں۔ بیدی کی کردار نگاری کی ایک خصوصیت یہ ہے کہ وہ مختلف قسم کے کرداروں کو ان کے پیشوں کی رعایت سے پیش کرتے ہیں۔ طبقاتی اور پیشہ ورانہ پس منظر انھیں جزئیات نگاری کے خوبصورت مواقع فراہم کرتا ہے۔ بیدی نے اپنے افسانوں کے ذریعہ کسی تصورِ حیات کو تھوپنے کی کوشش نہیں کی۔ ان کے افسانے زندگی کی وہ بصیرت عطا کرتے ہیں جو کھلی آنکھ سے انسانی تماشہ دیکھنے سے پیدا ہوتی ہے اور سب سے اہم بات یہ ہے کہ بیدی کے افسانوں میں ہندوستان کی روح جاگتی ہے۔ ان کے افسانوں میں اس دھرتی کی بو باس بسی ہوئی ہے اور اس زمین کے رسم و رواج' عقائد اور توہمات سے افسانوں کو رنگ و آہنگ ملتا ہے۔ بیدی کی کوئی کہانی مستعار معلوم نہیں ہوتی۔ کسی کہانی کی تہذیبی فضا مصنوعی نہیں لگتی۔ بیدی کو نت نئی کہانیاں سوجھتی ہیں۔ انھیں کہانیوں کے لیے ادھر ادھر تاک جھانک کرنی نہیں پڑتی۔ عام لوگوں کی معمولی زندگی کی طرف وہ نظر کرتے ہیں اور انھیں کہانیاں مل جاتی ہیں۔ یہ حقیقت ہے کہ غریب ہندوستان نے بیدی کے دامن کو گراں بہا کہانیوں سے بھر دیا ہے۔

○

ایک چادر میلی سی

" ایک چادر میلی سی " صرف ڈیڑھ سو صفحہ کا مختصر ناول ہے جسے طویل مختصر افسانہ بھی کہہ سکتے ہیں یا ناولٹ کا نام بھی دے سکتے ہیں۔ یہ سب سے پہلے رسالہ " نقوش " لاہور میں ۱۹۶۰ء میں شائع ہوا اور شائع ہوتے ہی مشہور ہو گیا۔ یہی نہیں بلکہ اس کے مختلف زبانوں میں ترجمے بھی ہوئے اور اس پر ہندی میں ایک فلم بھی بنائی گئی۔ اس ناول پر بیدی کو ساہتیہ اکادمی کا انعام بھی مل چکا ہے۔ ناول کے شائع ہونے کے کچھ ہی عرصہ بعد شام لال نے " ٹائمس آف انڈیا " میں اس پر ایک نہایت ہی بصیرت افروز تبصرہ قلم بند کیا تھا اور خیر النساء مہدی نے اِس تبصرے کا ترجمہ کیا۔ جو رسالہ " سوغات " میں ۱۹۶۳ء میں شائع ہوا۔ اس تبصرے سے چند اقتباسات پیش کرتا ہوں جس سے ناول کی بنیادی تھیم کو سمجھنے میں مدد ملتی ہے:

" یہ ایک عام دیہات کی کہانی ہے۔ اس کی فضا میں لہسن، راکھ، جنس، خون پسینا اور گوبر کا تعفن پھیلا ہوا ہے۔ اس کے لوگ وحشت بدوش ہیں۔ وہ گنے کے کھیتوں کی رکھوالی کرتے ہیں۔ اپنے چھوٹے موٹے کاروبار میں مصروف رہتے ہیں۔ گالیاں بکتے ہیں، شراب پیتے ہیں، نوجوان لڑکیوں کو پھانستے ہیں اور اپنے چند پیسوں کو بہت سنبھال کر رکھتے ہیں، اس کی عورتیں کینہ وحسد سے بھری ہوئی ہیں، اور ایک دوسرے پر طعنہ زنی کرتی رہتی ہیں۔ ایسا معلوم ہوتا ہے جیسے ان لوگوں کے مکانات کے گرد دیواریں نہیں ہیں۔ ہر ایک جانتا ہے کہ دوسرا کیا کر رہا ہے۔ "

" یہ کہانی ایک شہ پارہ ہے۔ یہی نہیں کہ پیڑ اس میں شریک ہیں بلکہ دیوی اور دیوتاؤں کو بھی انسانی سطح پر پیش کیا گیا ہے۔ یہ کسی رومانی شاعر کا گاؤں نہیں ہے جو کہ دیہاتیوں کی سادگی میں یقین رکھتا ہے، نہ یہ کسی انقلابی کا گاؤں ہے اس کہانی کا گاؤں ایک معنی میں دل کی بستی ہے، جس میں ہر فرد الجھنوں میں گھری ہوئی زندگی سے خوشی کے چند لمحے چھین لینا چاہتا ہے۔ اس میں محبت، اور نفرت، دعائیں اور بد دعائیں، خوف اور خوشی ایک دوسرے سے گتھم گتھا ہیں ہر شخص ہر ایک کے بارے میں سب کچھ جانتا ہے، اس کے باوجود ہر ایک کے ذہن میں کوئی راز ہے جو اسے کچوکے دیتا رہتا ہے اور جس کا نشان تک کسی کو نہیں ملتا۔ "

(سوغات خاص نمبر ۱۹۶۳ء)

" ایک چادر میلی سی " میں بیدی کا آرٹ اپنے عروج پر ہے۔ اس ناول میں وہ انسانی مقدر کا بیان فطرت کے وسیع تناظر میں کرتے ہیں۔ زمینی واقعات کے بیان کے لیے بیدی چاند ستاروں اور سورج پر اپنے استعاروں کی کمندیں پھینکتے ہیں۔ ناول کا آغاز ہی ان بے مثال جملوں سے ہوتا ہے:

" آج شام سورج کی ٹکیہ بہت ہی لال تھی .... آج آسمان کے کوٹھے میں کسی بے گناہ کا قتل ہو گیا تھا اور اس کے خون کے چھینٹے نیچے بکائن پر پڑتے ہوئے، نیچے تلوکے کے صحن میں ٹپک رہے تھے۔ ٹوٹی پھوٹی کچی دیوار کے پاس جہاں گھر کے لوگ کوڑا پھینکتے تھے ڈبو منہ اٹھا کر رو رہا تھا۔ "

تلوکا اکا چلاتا ہے۔ اس کا گاؤں کوٹلہ پنجاب کا ایک بہت ہی چھوٹا سا گاؤں ہے جہاں گنے کی کاشت ہوتی ہے اور لوگ بہت ہی پس ماندہ اور مفلوک الحال ہیں۔ لیکن گاؤں میں دیوی کا ایک مندر ہے جس کے سبب وہ جاترا کی جگہ بن گیا ہے اور قرب و دور کے دیہاتوں سے جو جاتری یہاں دیوی کے درشن کو آتے ہیں ان کی وجہ سے تلوکا اور دوسرے اکا بانوں نواب، گوردا س، اسمٰعیل وغیرہ کو اتنے پیسے مل جاتے ہیں کہ وہ اپنے پریوار کو دو وقت کی روٹی کھلا سکیں۔ دیوی کا مندر گاؤں کے چودھری مہربان داس اور اس کے بھائی گھنشام کی حویلی کے قریب ہی تھا۔ دونوں بھائی مل کر ایک دھرم شالہ بھی چلاتے تھے۔ جو ان کی حویلی

کے بغل ہی میں تھی۔ جاتریوں کو تلوکا اسی دھرم شالہ میں پہنچاتا جو چودھری مہربان داس کی عیاشیوں کا اڈا بھی تھا۔

دیوی کا مندر گاؤں میں کیسے بنا اس کے متعلق یہ روایت کتھا مشہور تھی کہ " دیوی بھیروں کے جنگل سے بچتی بچاتی اس گاؤں میں آنکلی تھی اور اس جگہ جہاں اب ایک مندر کھڑا تھا' گھڑی دو گھڑی بسرام کیا تھا اور پھر بھاگتی ہوئی جاکر سامنے سیال کوٹ، جموں وغیرہ کی پہاڑیوں میں گم ہو گئی تھی .... اب بھی کسی دھلی ہوئی صبح کو کوٹلے سے شمال مغرب کی طرف دیکھا جائے تو دور افق پر کسی ڈاچی کا کوہان سا نظر آتا ہے .... وہی ویشنو دیوی کا پہاڑ ہے۔"

دیوی، شیو، شکتی اور بھیروں کے جن اساطیر کا بیدی استعاراتی انداز میں ذکر کرتے ہیں ان کی تفسیر کرتے ہوئے ڈاکٹر گوپی چند نارنگ لکھتے ہیں:

" دیوی کی دو شانیں ہیں۔ مثبت اور منفی۔ مثبت حیثیت میں وہ پاروتی ہے اما یا گوری ہے' نسوانی حسن و جمال اور محبت و وفا شعاری کی تمثیل اور مادرانہ شفقت کا مرقع' لیکن منفی شان میں وہ کالی ہے' درگا ہے اور بھوانی ہے' رنگت کی سیاہ' دیکھنے میں بھیانک اور ہیبت ناک' چہرے دانتوں اور ہاتھوں سے خون ٹپکتا ہوا اور بھیروں کی لاش کو پیروں تلے دبائے وہ وحشیانہ طور پر مسکراتی ہوئی نظر آتی ہے۔"

بھیروں کی تفسیر کرتے ہوئے ڈاکٹر نارنگ لکھتے ہیں:

" بھیروں تعداد میں ایک سے زیادہ ہیں۔ یہ شیو یعنی ازلی مرد کی شانیں ہیں اور سب کی سب وحشی اور تخریب کار۔ شیو کی پتنی دیوی انھیں کی رعایت سے بھیروی بھی کہلاتی ہے۔ 'ایک چادر میلی سی' میں ایک بھیروں تو خود تلوکا ہے۔ جھگڑالو' غصیلا اور تشدد پسند .... دوسرے بھیروں مہربان داس' گھنشام داس اور باداہری داس ہیں جو سازش کر کے نو عمر جاترن یعنی دیوی کی عصمت پر حملہ کرتے ہیں۔"

بیدی لکھتے ہیں:

" تلوکے نے آج جس جاترن کو مہربان داس چودھری کی دھرم شالہ میں

چھوڑا وہ مشکل سے بارہ تیرہ برس کی ہوگی۔ دیوی کے پاس تو اپنے آپ کو بچانے کے لیے ترشول تھا جس سے اس نے بھیروں کا سر کاٹ کے الگ کر دیا' لیکن اس معصوم جاترن کے پاس صرف دو پیارے پیارے گلابی ہاتھ تھے جنھیں وہ بھیروں کے سامنے جوڑ سکتی تھی۔ ان سے مدافعت نہ کر سکتی تھی۔ پھر بدن ——— جیسے تربوز کے گودے کا بنا ہوا' جو مہربان کی چھری سے بچ نہ سکتا تھا۔ شاید اسی لیے اس دن کا سورج غصے میں لال اپنے رتھ کے گھوڑوں کو ادھر چھانٹا' ادھر چابک' ادھر چھانٹا ادھر چابک لگاتا ہوا سامنے خانقاہ والے کنوئیں کے پاس' فادم کی کپاس کے پیچھے کہیں گم ہو گیا تھا اور اوپر آسمان پر دوج کے نازک سے چاند کو پکڑنے' پیلا ہونے کے لیے چھوڑ گیا......"

اپنی عیاشیوں کے لیے چودھری مہربان داس تلوکے سے کام لیتا جو شام کے وقت نصیبوں والے اڈے پر پہنچ کر اس تاک میں کھڑا ہو جاتا کہ کوئی بھولی بھٹکی سواری مل جائے اور وہ اسے اچھے کھانے نرم اور گرم بستر کے لالچ میں لے جاکر مہربان داس کی دھرم شالہ میں چھوڑ دے۔ دراصل تلوکا یہ سب مہربان اور اس کے بھائی گھنشام ہی کے لیے کرتا تھا۔ لیکن اس پر بھی بدنامی اس کی اپنی ہوتی۔ اس کے حصے میں آتی بھی تو ایک آدھ چانپ اور مٹھے مالٹے کی بوتل۔ اور تلوکے کی بیوی رانو کو شراب سے سخت نفرت تھی۔ وہ سمجھتی تھی کہ شراب ایسی سوت نہیں دنیا میں۔ جاترن کو دھرم شالہ میں چھوڑ کر تلوکا جب شراب کی بوتل لیے گھر آتا ہے تو رانو کے ساتھ اس کا سخت جھگڑا ہوتا ہے۔ بیدی نے یہ پورا منظر اس قدر ڈرامائی شدت کے ساتھ بیان کیا ہے کہ پڑھنے والا سناٹے کے عالم میں پڑھتا چلا جاتا ہے۔ بچے سہم جاتے ہیں۔ تلوکے کا باپ بوڑھا حضور سنگھ جس کی آنکھوں میں موتیا اتر آیا ہے گالیاں دیتا ہوا اٹھتا ہے اور تنور پر گر کر جھلس جاتا ہے۔ رانو تلوکے کے ہاتھ میں اپنی بتیسی گاڑ دیتی ہے اور تلوکا غضب ناک ہو کر بار بار رانو کو دیوار کے ساتھ مارتا ہے اور رانو کی بڑی بیٹی چلاتی ہے " مار ڈالا' ماں کو مار ڈالا" تلوکے کا چھوٹا بھائی منگل کہاں تو ایک ضبط کے عالم میں سب کچھ دیکھ رہا تھا اور کہاں اب ایکا ایکی لپک کر اس نے بڑے بھائی کا ہاتھ پکڑ لیا۔ تلوکے نے منگل کی آہنی گرفت سے اپنا ہاتھ چھڑانے

کی کوشش کی۔ کچھ بولنے بکنے لگا لیکن منگل کی نگاہوں میں قتل دیکھ کر خاموش ہوگیا۔

دوسرے دن تلوکے نے اکا جوڑا اور رانو کو دھمکانے کے بعد کہ وہ دیکھے گا کہ آج وہ اسے شراب پینے سے کیسے روکتی ہے' گھر سے نکل کھڑا ہوا۔ کچھ دیر کے بعد اکا سواریوں سمیت گھر کے سامنے کھڑا تھا اور رانو ہمیشہ کی طرح چار موٹی موٹی روٹیاں ایک میلے روغن میں بسے ہوئے کپڑے میں لپیٹ کر تلوکے کو دے رہی تھی۔ رانو نے ایک نظر اکے کی طرف دیکھا جہاں بارہ تیرہ برس کی ایک لڑکی کچھ ہوش اور کچھ بے ہوشی کے عالم میں بیٹھی تھی اور چودھری مہربان داس کے کارندے اسے تھامے ہوئے تھے اور شہر لے جا رہے تھے۔ رانو نے حیرانی سے پوچھا: "کون ہے؟ کیا ہوا اسے؟"

"مرگی" تلوکے نے جواب دیا۔ "جو ہر عورت کو پڑتی ہے۔ رات تجھے بھی تو پڑی تھی اور جس کا علاج جوتا ہے۔"

ابھی دوپہر بھی نہیں ہو پائی تھی کہ رانو نے دیکھا کہ لوگ اس کے گھر کی طرف دیکھ رہے ہیں اور چہ می گوئیاں کر رہے ہیں۔ رانو کی خوشی کی انتہا نہ رہی جب اس نے چودھری مہربان داس' اس کے بھائی گھنشام کو ہتھکڑیاں لگے بازار میں گزرتے دیکھا لیکن ساتھ اٹھارہ انیس برس کا ایک نوجوان لڑکا بھی تھا جس کے کپڑے خون سے تر بتر تھے اس کے منہ سر ہر جگہ پر خون ہی خون دکھائی دے رہا تھا اور وہ کچھ ہوش اور کچھ بے ہوشی کے عالم میں حوالدار کے سہارے آگے بڑھ رہا تھا۔ رانو بول اٹھی: "شکر ہے دیوی ماں آج تو نے سن لی میری.... آج کا دن دھنیہ ہوگیا میرے لیے۔"

جب ہی تلوکے کا اکا دکھائی دیا۔ لیکن اسے گوردا س چلا رہا تھا۔ اکے کے اندر کوئی لیٹا ہوا تھا۔ سواریوں نے مل کر اسے اتارا' پاس لائے اور منہ پر سے کپڑا ہٹایا تو رانو ایک دم چلائی "نہیں" اور پھر اندر کی طرف بھاگ گئی۔

تلوکے کا قتل ہوگیا تھا۔ خانقاہ والے کوئیں کے قریب اس نوجوان جاترن کے بڑے بھائی نے اسے پکڑ لیا تھا اور اس کی شہ رگ میں دانت گاڑ دیے تھے اور اس وقت چھوڑا جب اس کے بدن میں خون کا ایک بھی نمکین قطرہ نہ رہا تھا۔

جس وقت لوگوں نے اسے پکڑا وہ نوجوان وحشت کے عالم میں آنکھیں پھیلائے دونوں ہاتھوں کو اوپر اٹھائے مندر کے کلس کی طرف دیکھتا ہوا ایک مذہبی غیض و غضب ایک جنون

کے عالم میں چلا رہا تھا: "تیرے نمت...... ہے دیوی ماں...... تیرے نمت"

تلوکے کی موت کے بعد گھر کی ذمہ داری منگل پر آن پڑی۔ لیکن منگل تلوکے کی حیاتی کے درمیان بھی اکثر بے پروا اور غیر ذمہ دار آدمی تھا۔ اس نے تلوکے کا اکا تو سنبھال لیا' بگی پر ساز لادنا تو سیکھ لیا تھا' لیکن خود پہ گھر کی ذمہ داری کا جوا نہ پڑنے دیا۔ آمدنی پہلے سے بھی کم ہوگئی۔ زندگی میں ایکا ایکی چونک کر جاگا ہوا منگل جذبات و شہوانیات کے جنگل میں کھو گیا۔ جہلم ارائین کی چھوٹی بیٹی سلامتے سے اس کی راہ و رسم ہوگئی۔

ادھر حضور سنگھ کی ہڈیوں تک میں پانی پڑ گیا تھا۔ وہ چارپائی پر بیٹھا بڑھیا کی گالیاں سنا کرتا۔ جنداں کا سلوک رانو کے ساتھ پہلے بھی اچھا نہیں تھا۔ مگر تلوکے کی موت کے بعد تو "اٹھتے جوتا بیٹھتے لات" والا معاملہ تھا۔ گھر میں کھانے کو بھی کچھ نہ ہوتا۔ بڑی نے کچھ چاول ابالے تھے' لیکن بھوکی رانو نے انھیں طباق پہ ڈال بنا نمک مرچ کے کھا گئی' سوکھے ہی نگل گئی ساس سسر تو ایک طرف اس نے اپنے بچوں کو بھی نہ پوچھا تھا اور اب جنداں اسے دھکے دے دے کر باہر نکال رہی تھی اور رانو پتھر بنی مار کھا رہی تھی۔ تبھی منگل سلامتے کے عشق کا نشہ لیے گھر میں داخل ہوا' اور جنداں کے ہاتھ روکتے ہوئے کہا "تائی! کیوں تو اس غریب کے ساتھ ایسا سلوک کرتی ہے؟ کیوں روز مارتی' دھکے دیتی ہے؟ آخر کہاں جائے گی۔ بیچاری؟"

یہ سن کر رانو جسے اپنے شوہر کے مرنے پر رونا نہ آیا تھا بلک بلک کر رونے لگی۔ وہ رو رہی تھی اور کہہ رہی تھی "میں کیوں جاؤں —— کیا نہیں کیا میں نے اس گھر کے لیے بیٹے نہیں جنے کہ بیٹی نہیں جنی؟"

لیکن رانو اندر ہی اندر محسوس کر رہی تھی کہ میرا اس دنیا میں کوئی نہیں اور اسی ڈر سے وہ سب کے حصے کا کھا گئی تھی۔ اب اس کی سمجھ میں نہیں آ رہا تھا کہ اس گھر میں رہے بھی تو کیسے بچے اب پل چکے تھے' بڑے ہو چکے تھے اور قاعدے سے وہ تلوکے کے تھے' اس کے تھوڑے ہی تھے۔ ساس سسر گاؤں پنچایت کے لوگ رہنے جاتے بھی دیتے تو وہ ان کو لے کر کہاں جاتی۔ خود بھیک مانگتی' ان سے بھیک منگواتی؟ پھر —— رانو اب یہی سمجھنے لگی تھی جس عورت کا شوہر مر جائے اسے اس کے گھر میں رہنے کا کوئی حق نہیں۔

اس کی یہ حالت دیکھ کر' ایک صبح اس کی سہیلی چنوں آئی' اسے اپنے گھر لے گئی۔

ساگ کے ساتھ مکی کی روٹی کھلائی اور پھر اسے سمجھانے لگی :" یہ جنداں بندی ۔ یہ ساس تیری ۔ تجھے جینے نہ دے گی ، اس گھر میں بسنے نہ دے گی ۔ یہاں رہنے کا ایک ہی طریقہ ہے اور وہ یہ کہ تو منگل سے شادی کرے ، چادر ڈال لے اس پہ ......" " یہ نہیں ہو سکتا " رانو نے کہا اور اس پہ ایک لرزہ چھانے لگا :" منگل بچہ ہے ۔ میں نے اسے بچوں کی طرح پالا ہے ۔ عمر میں مجھ سے کچھ نہیں تو دس گیارہ سال چھوٹا ہے ۔"

لیکن چنو نے پورن دئی سے بات کی ، پورن دئی نے اپنے شوہر گیان چند سے اور گیان چند نے جو سرپنچ تھا پنچایت اور حضور سنگھ کی بھاشیہ برادری سے گفتگو شروع کی ، گیان چند سوچتا تھا " یوں بھی گاؤں میں آئی ہوئی عورت باہر کیوں جائے ، ادھر ادھر کیوں جھانکے ، ہمارے دیس پنجاب میں جہاں عورتوں کی کمی ہے کیوں مردوں سے ان کا حق چھینا جائے ۔ کیوں ایک عورت کو بے کار سڑنے دیا جائے ۔

ادھر رانو کی بڑی بھی جوان ہو چکی تھی ۔ کچھ غریبی کی وجہ سے اور کچھ جان بوجھ کر رانو اسے پھٹے پرانے ، تیل اور بساند میں رے بسے ہوئے کپڑوں میں رکھتی ۔ بال بنانے کے بجائے بکھیر دیتی تاکہ اس پر کسی کی نظر نہ پڑے ۔ رانو بڑی کی جوانی کو دیکھ کر لرز اٹھی :" اس بے باپ کی بیٹی کا انت برا ہے ، جس دن کسی دشمن کی اس پر نظر پڑ گئی یہ کہیں کی نہ رہے گی ۔"

بڑی کو دیکھنے کے لیے کیا بلکہ خریدنے کے لیے کچھ لوگ آئے ۔ گھر میں نہ منگل تھا نہ رانو ۔ جنداں نے مطالبہ تو ہزار روپے کا کیا لیکن سودا ساڑھے پانچ سو پر طے ہوا ۔ جب رانو آئی تو جنداں اس کی لیپو پوتیاں کرنے لگی ۔ لیکن بڑی نے اسے سب کچھ بتا دیا ۔ یہ سنتے ہی رانو اس کڑک مرغی کی طرح بن گئی جو اپنے انڈے بچوں کو بچانے کے لیے شکرے اور باز پر بھی جھپٹ پڑتی ہے ۔

" ہائے اب میں بیٹی کو بکتے دیکھوں گی ۔ میں تو صرف بکھ ے کر نہیں آئی تھی تو یہ درد شا ہوئی ——— یہ تو بک جائے گی ...... اور وہ بات بات پر اس کی ہڈیاں توڑ دیں گے ، نوچ نوچ کھائیں گے ۔ کہیں گے تجھے ایسے ہی تو نہیں خرید کے لائے ہیں ، دام دیے ہیں ...... تلوکے مرحوم کے زمانے میں آخری یہی حربہ تھا رانی کا ——— دیا تو نہیں دیا ——— لیا تو کچھ نہیں ۔ بیاہ کے لائے ہو ، خرید کے تو نہیں لائے ۔ اور یہ بیٹی میری

بک جائے گی ۔

پھر رانو سوچتی ہے گھر میں کھانے کو کچھ نہیں ، بڑی کو کیسے بیاہے گی ۔ ایک لمحے کے لیے اسے خیال آتا ہے ——— آج مہربان داس چودھری ہوتا ، ایک ہی رات بیٹی کا جہیز تیار کر لیتی لیکن بیٹی کو کبھی نہ بتاتی کہ تیرے سہاگ کے لیے رات ایک ماں نے اپنا سہاگ لٹا دیا ۔ آخر بیچنا ہی ہے تو ایک ہی بار ساڑھے پانچ سو میں کیوں ، کیوں نہ میں اسے لے کر شہر نکل جاؤں اور تھوڑا تھوڑا کر کے بیچوں ۔ لاہور میں سیکڑوں ، ہزاروں بابو لوگ پھرتے ہیں جو کچھ دیر کے دل بہلاوے کے لیے پندرہ پندرہ ، بیس بیس روپے دے جاتے ہیں کھانے کو چنگی چوکھی ملے گی ، پہننے کو ریشم ۔ کھین کھاب (کمخواب) ...... تھوڑے ہی دنوں میں روپوں اور کپڑوں سے صندوق بھر جائیں گے ......

جب ہی زناٹے کے ایک تھپڑ کی آواز سنائی دی جو رانو نے خود ہی اپنے منہ پر مار لیا تھا ...... اور اب ہمیشہ کی طرح ایک انجانے خوف سے کانپنے لگی ۔

اسی وقت گیان چند ، کیسر سنگھ ، جگو ، دلا ، کرم دین اور گاؤں کے دوسرے آدمی چلے آئے اور آ کر حضور سنگھ کے پاس بیٹھ گئے ۔ جنداں کو بھی بلوا لیا اور رانی کے چادر ڈالنے کی بات یوں چھیڑ دی جیسے یہ بھی کوئی جھگڑا ہے جس کا فیصلہ پنچایت کو کرنا چاہیے ۔ حضور سنگھ نے سمجھا ——— اس عمر میں جب کہ وہ مرنے کے قریب ہے ، پنچایت ، برادری کے لوگ اس کی بے عزتی کرنے ، اسے آخری ٹھوکر مارنے آئے ہیں ۔ لیکن جنداں عورت کی سریع العقلی سے یکا یک بات کی تہہ تک پہنچ گئی بلکہ اس سے بھی کہیں دور آ گئے ، بہت آگے نکل گئی ۔ اتنا نزدیک ، اتنے قریب کا خیال اسے پہلے کیوں نہ آیا ——— ہاں ہاں آیا تھا ، لیکن جب بڑی کتنی چھوٹی تھی ۔ اب رانو پھر اس کی بہو ہو سکتی ہے اور بڑی اس کی پوتی ——— اور جب حضور سنگھ نے پنچوں کی طرف دیکھ کر آنکھیں پھڑپھڑائیں تو بوڑھی دانت نکال کر اس کی طرف بڑھی :" تو بیچ میں مت بولا کر بڈھے ! نہ مرے نہ جان چھوڑے ۔ جانتا بھی ہے کیا کیا الضا بھ ہو رہا ہے اس دنیا میں کہ اس جنم کا اندھا تو اگلے جنم کا بھی اندھا ۔"

جب پنچ کے آدمی چلے گئے ، تو رانی بپھری ہوئی باہر نکلی :" تو تو بڑی کے بیاہ کی بات کرنے جا رہی تھی پھا پھاں ۔ بیچ میں میرا مردہ کیوں نکال بیٹھی ۔ شرم ہے تو کچھ کھا ۔

ہے دیوی ماں! یہ جو ہڑ کے گدلے پانی میں ڈوب ڈوب مرے۔ اوپر سے آنے والی سین کو کو کرے۔"

جب ہی کوئی ہاتھ رانی کے بالوں پر پڑا اور وہ الٹتی ہوئی دیوار کے پیچھے، کوڑے کے ڈھیر پر جا گری۔ سامنے چنوں کھڑی تھی۔" ہم تیرے بھلے کی کریں کتنے! اور تو پھیلتی جائے۔"

" نہیں چنوں نہیں " رانو نے اس کے سامنے دکھڑا روتے ہوئے کہا۔" وہ بچہ ہے میں نے کبھی اسے ان نجروں سے نہیں دیکھا۔"

چنوں بولی۔" دیکھ ——— تجھے اس دنیا میں رہنا ہے کہ نہیں رہنا؟ اس پیٹ کا نرک بھرنا ہے کہ نہیں بھرنا۔ اپنی اس شرم کو ڈھانپنا ہے کہ نہیں ڈھانپنا؟ بڑی آئی ہے نجروں والی۔"

جب جنداں نے منگل سے بات کی تو منگل الف ہوگیا۔" نہیں یہ نہیں ہوگا کبھی نہیں ہوگا۔ یہ تو کیا لاٹ ارون جارج پنجم بھی آجائے تو میں کبھی نہ کروں میری ماں کی برابر اس کی عمر ہے۔" ادھر بڑی بھی ناراض تھی۔" ماں نے یہ سب کیا تو میں کچھ کھا مروں گی۔" شرم نفرت اور کدورت سے اس کا چہرہ سوج رہا تھا۔

پنچوں کی مقرر کی ہوئی تاریخ آ پہنچی۔ آنگن میں پینسی کی میلی سی چادر تنی تھی جس کے نیچے کچھ گھڑے رکھے تھے۔ منگل کو زبردستی پکڑ کر لائے تھے اور کھولی کے اندر چارپائی سے باندھ دیا تھا۔ جب اسے پروہت کے سامنے لانے گئے تو منگل غائب تھا۔ سات آدمی ہاتھ میں لٹھیں اور گنڈا سے لیے باہر لپکے۔ چادر تلے بیٹھی اور روتی ہوئی رانو نے یہ سب دیکھا اور بے ہوش ہوگئی۔ منگل کپاس کے کھیت کے بغل میں ایک تنگ و تاریک "گڑھ" میں بیٹھا پھٹی پھٹی آنکھوں سے باہر دیکھ رہا تھا۔ لوگ آکر سامنے کھڑے ہوگئے۔ منگل کوٹھڑی میں دو ہاتھوں کے بل جھکا وحشت کے عالم میں سب کو دیکھتا ہوا سچ مچ ایک جنگلی سؤر معلوم ہو رہا تھا۔ منگل کا نرخرہ کانپنے لگا اور لوگوں کے دل دھک دھک کرنے لگے۔ جس کے ہاتھ میں لاٹھی تھی لاٹھی اور جس کے ہاتھ میں جوتا تھا جوتا منگل پر برسانے لگا۔ منگل کو بالوں سے پکڑ کر بیچ کھیتوں اور کھلیانوں کے گھسیٹا جا رہا تھا۔

" عجیب سا دولہا تھا۔ بال بکھرے ہوئے اور سر پر سے پگڑی ندارد......

ہاتھ میں کند سی کرپان۔ سہروں کی جگہ جھاڑیاں اور کانٹے، کیسر کے چھینٹوں کی جگہ کیچ کے لودے۔ آنکھوں میں محبت کے نشہ کی بجائے نفرت، ندامت اور ہزیمت کے آنسو اور گدلاپن۔ اور عجیب سی برات جیسے شیوجی پاروتی کو لینے آئے ہوں گلے میں رودراکش کی مالائیں اور سانپ، منہ میں دھتورہ اور بھانگ، کمر میں لنگوٹ اور کاندھے پر مرگ چھالا اور ہاتھوں میں ترشول، براتی بندر اور لنگور، شیر اور چیتے اور ہاتھی ...... اس پر شہنائی کی بجائے ایک عجیب طرح کی کاہش اور خواہش، وحشت اور شہوت پیدا کرنے والی کتے مکھی کی بھنبھناہٹ اور آٹے کی مشین کی کو.... کو.... کو.... کو۔"

ملن کی اس رات رانو ایک بہن، بیوی اور ماں کی طرح منگل کے زخموں پر سینک کرتی رہی۔ صبح رانو اٹھی۔ جنداں سے بھنڈارے کی چابیاں لیں تاکہ منگل کے زخموں پر لگانے کے لیے ہلدی لائے۔ برآمدے میں بچے آدھے ننگے آدھے ڈھکے ہوئے سو رہے تھے۔ رانی نے باری باری سب کا منہ چوما اور ان کے بازوؤں اور ٹانگوں میں اٹکی ہوئی چادریں کھینچ کھینچ کر ان کے جسموں کو ڈھانپا۔ لیکن جب رانو بڑی کے پاس پہنچی تو وہ جاگ رہی تھی۔ اس سے پہلے کہ رانو اس کے سر پر پیار سے ہاتھ پھیرتی بڑی نے اپنے بڑے بڑے ناخنوں سے ماں کا منہ نوچ لیا اور بولی ——— " جا تو ——— اسی سے منہ کالا کروا!" رانو پر پہلے کیا کم گزری تھی کہ اس پر بیٹی نے بھی منہ نوچ لیا۔ وہ تو بڑی کو یہ بھی نہ کہہ سکتی تھی "بیٹی تیرے ہی لیے تو میں نے یہ سب کیا ہے اور تو، اور تو بھی؟"

چنوں نے صبح آکر جب رانو سے پوچھا کہ رات کچھ ہوا یا نہیں تو رانو نے کہا:" تو جو کہتی ہے چنوں! مجھے اس کی ضرورت نہیں ——— میں تو تن ڈھانپنے کے لیے دو کپڑے مانگتی تھی بہنا.... پیٹ میں ڈالنے کے لیے دو روٹیاں.... پتہ نہیں واہگورو پرماتما کو کیا منظور ہے۔ دیوی ماں کیا چاہتی ہے۔ وہ (منگل) اب پھر چلا گیا ہے کہیں۔"

جوں جوں دن بیتنے لگے، گاؤں کی عورتیں رانو کو ڈانٹنے ڈپٹنے لگیں، اور وہ سوچنے لگی شاید یہ ٹھیک ہی کہ رہی ہوں منگل سے اس کا رشتہ غیر یقینی صورت اختیار کرتا جا رہا تھا اسے اپنے اور اپنے بچوں کے مستقبل کا خوف آنے لگا وہ منگل کو کچھ کہہ بھی نہ سکتی تھی۔ اس پر

اس کا حق ہی کیا تھا ——— نہیں، نہیں حق تو تھا ——— پنچایت کی موجودگی میں، گاؤں کے سب مرد عورتوں کی گواہی میں، اس نے مجھ پر چادر ڈالی تھی۔ سوچیں تو حق ہے بھی اور نہیں بھی۔ چادر کا کیا ہے؟ اڑھائی تین گز کا کپڑا۔ ایسا کہیں تو شادی کے پھیرے بھی کیا ہیں۔ یہ سب ٹھیک ہے۔ نہیں، کچھ بھی ٹھیک نہیں۔ تلو کا بھی تو تھا اس سے وہ اتنی خائف نہ رہا کرتی تھی۔ جو منہ میں آتا دھڑلے سے کہہ ڈالتی۔ چاہے بعد میں مار ہی کھاتی۔ میں اسے کیوں نہیں کچھ بھی کہہ سکتی۔ بہت دنوں تک سوچتے رہنے کے بعد رانو سمجھ گئی کہ وہ منگل کو کیوں کچھ نہیں کہہ سکتی۔ دوسری عورتیں جو اناپ شناپ منہ میں آئے بک دیتی ہیں۔ دن چھلا رات زیور کچھ نہ کچھ مانگتی ہی رہتی ہیں اور اسے لا کے دینا پڑتا ہے۔

آخر رانو صورت حال بدلنے پر کمربستہ ہوتی ہے۔ آج رانو منگل کو اچھی لگ رہی تھی۔ دن میں کئی بار ابٹنا مل کر رانو نے جلد کو اتنی نرم اور چکنا بنا لیا تھا کہ اس پر سے نگاہیں اور جذبے پھسل پھسل جاتے تھے۔ بندی لگا رہی تھی۔ اخروٹ کی چھال کا رنگ ہونٹوں پر چلا آیا تھا اور اب تک کے سوکھے ہوئے چھوہاروں کی بجائے وہ رس بھریوں کے ڈھیر معلوم ہونے لگے تھے۔ منگل تو سلامتی سے ملنے کے لیے نہا دھو کر تیار ہوا تھا۔ جب اس نے اپنی کرتی مانگی تو رانو چوکنی ہو گئی۔ اس نے کہا، "کہاں جا رہا ہے؟" منگل نے کہا "تو کون ہے روکنے والی؟" رانو نے کہا "نہیں میں تو کوئی نہیں۔ ایسے ہی پوچھا تھا۔ اگر رانی اڑ جاتی ..... جیسے تلو کے ساتھ اڑ جاتی تھی اور کہتی "میں نہ روکوں گی تو اور کون روکے گا؟" تو منگل الف ہو جاتا۔ منگل رانی کے اس مریل سے جواب سے کچھ ڈھیلا ہو گیا اور بات کو ختم کرنے کے انداز میں بولا "جا رہا ہوں رنڈی کے ہاں"

یہ فقرہ شوہر عموماً اس وقت کہتے ہیں جب وہ واقعی رنڈی کے ہاں جا رہے ہوں اور بیویاں سمجھتی ہیں ان کا میاں کسی غلط جگہ پہ نہیں جا رہا ورنہ وہ ایسے کہتا۔ لیکن رانو کو حالات میں ہر لحظہ پیدا ہو جانے والے خطرے نے ایک ایسی سمجھ دے دی تھی جو اس کی دوسری بہنوں کے حصے میں نہیں آئی تھی۔ ایکا ایکی دیوی سے وہ ایک عام گوشت پوست کی عورت بن گئی۔ ایک دم چالاک اور عیار۔ حرافہ۔ کیا کرتی؟ وہ مجبور تھی اور بے بس۔ آدمی پل پل حالات اور واقعات سے اثر پذیر ہوتا ہے۔ ان کے ساتھ بدلتا ہے۔ ورنہ پرماتما نے اسے اتنا بڑا نسوں کا جال نہ دیا ہوتا۔

منگل نے کرتی نکالنے کے لیے ٹرنک کھولا تو اس کے ہاتھ میں مٹھے مالٹے کی بوتل آ گئی۔ یہ وہی بوتل تھی جو تلو کا لایا تھا اور اب تک ٹرنک میں پڑی ہوئی تھی۔ منگل کو شراب کی ضرورت تھی کیوں کہ وہ سلامتے سے ملنے جا رہا تھا تاکہ اس کی ہمت بڑھے۔ اس میں چیتے کی سی لپک آ جائے۔ دس گھوڑوں کی طاقت۔ "میں کبھی کبھی وہاں نصیبوں والے اڈے پر لگا لیتا ہوں۔" وہ بولا۔ "میں جانتی ہوں۔" رانو نے جواب دیا۔ لیکن منگل اسے بتاتا ہے کہ وہ رانو کے سامنے نہیں پیئے گا کیوں کہ رانو برا مانتی ہے۔ رانو کہے جا رہی تھی ——— نہیں میں کیوں برا مانوں گی، میرا حق ہی کیا ہے۔ لیکن اندر سے کسی آواز نے اسے روک دیا۔ اس کی نگاہیں پھر ایک حرافہ کی نگاہیں ہو گئیں اور وہ بولی "ہاں تو جانتا ہے۔ مجھے زہر لگتی ہے۔" منگل بھنا اٹھا "یہی ہے نا تم عورتوں کی بات۔ کھانے پینے سے بھی روکتی ہو اپنے مردوں کو۔" اور وہ جھینپ گیا۔ رانو خوش ہو گئی۔ زبانی ہی سہی، مگر 'عورت' اور 'مرد' کا رشتہ قائم ہوا۔ اوپر سے خفگی کا اظہار کرتے ہوئے بولی: "خبردار میں نہ پینے دوں گی۔"

بالکل جیسا رانو نے سوچا تھا منگل نے بوتل منہ سے لگا دی۔ "میں پیوں گا، ضرور پیوں گا۔" رانو کہتی ہے تو نے تو اپنے بھائی کو ہٹکایا تھا۔ 'بوتل توڑ دی تھی۔' منگل کہتا ہے وہ تو مجھ پر ترس کھایا تھا۔ منگل غٹ غٹ شراب پی رہا تھا اور ہانپتے کانپتے کہہ رہا تھا۔ میں اپنے بھائی کی طرح نامرد نہیں۔ جو ایک عورت کے سامنے ہتھیار ڈال دے گا۔" رانو اور منگل میں چھینا جھپٹی ہونے لگی۔ منگل نے اسے فرش پر گرا دیا اور پھر جوش کے عالم میں اسے زدوکوب کرنے لگا، بالکل ایسے ہی جیسے رانو نے سوچا تھا۔ وہ اوپر اٹھنے کی کوشش کرنے لگی اور منگل اسے نیچے دبانے کی۔ اب کے جو رانی اٹھی تو منگل نے اسے دیوار کے ساتھ دے مارا۔ خون کا ایک فوارہ رانو کے سر سے اٹھا اور اس کی ٹانگیں اسے سنبھالنے کے قابل نہ رہیں۔ وہ زمین پر پڑی تھی، آنکھیں بند اور منہ کھلا ہوا۔ اب منگل شرمسار تھا۔ پگڑی پھاڑ کر اس نے رانی کے زخم پونچھے۔ رانی نے کہا "وعدہ کر پھر نہ پیے گا۔ وعدہ کرے گا تو میں ——— آج میں تجھے اپنے ہاتھ سے پلاؤں گی۔" منگل کے وعدہ کرنے پر رانی اٹھی اور ایک تھالی میں روٹی، کچھ پیاز اور چٹنیں لے کر آئی، اور منگل کے گلاس میں بہت ساری شراب انڈیل دی۔ منگل کو یقین نہیں آ رہا تھا۔ رانی کی نگاہیں دعوتِ نوشا نوش دے رہی تھیں۔ منگل نے گلاس لیتے ہوئے کہا "آج کے بعد پیوں

تو بھو ——— گائے کھاؤں۔

اس نے گلاس منہ کی طرف اٹھایا تو رانو نے روک دیا۔ وہ باہر گئی اور تھوڑی دیر کے بعد ایک ٹوٹی ہوئی چینی کی رکابی میں دل کی شکل کا ایک ٹماٹر جو آٹھ حصّوں میں کٹا ہوا تھا لے آئی۔ منگل پینے اور کھانے لگا۔ اور پھر رانو اور منگل دونوں جسم کے تپتے ہوئے زعفرانی زاروں پہ تھے۔

کسی کو اندازہ نہ تھا اب کے کوٹھے پہ اتنا جاتری پڑے گا۔ کسی کو معلوم نہ تھا کوٹلہ گاؤں کے گھر دولت سے بھر جائیں گے اور ان پر دھن برسنے لگے گا۔ کبوتر مندر کے کلس سے گاؤں کی گلیوں میں اتر آئیں گے اور دانہ کھائیں گے اور ان کے پیار کی گھوں گھوں چوبیس گھنٹے چلنے والی آٹے کی مشین کی کوکو میں گم ہو جائے گی۔ اور ابھی لوگ آرہے تھے ناچتے اور گاتے، دف کوٹتے، نفیری بجاتے "بجانا ہے تو بجالو! اباجی! پا پیوں کے بچانے کی یہی بیلا ہے۔"

آج بڑی پرکرما کا دن تھا۔ منگل رانو کا ہو چکا تھا۔ رانو ماں بننے والی تھی۔ چیتھڑوں میں دن گزارنے والی رانو کے بدن پر نئے کپڑے تھے، جو منگل کی کمائی سے آئے تھے۔ چنوں نے یہ سب دیکھا تو مارے خوشی کے ناچنے لگی۔ منگل دوڑتا ہوا آیا، چنوں سے ٹکرایا، گرتی پگڑی کو سنبھالا اور رانو سے کہنے لگا: "جاتریوں میں یہ لڑکا آیا ہے۔ گھبرو جوان زمینیں مکان دکانیں جائداد وہ کہتا ہے کہ شادی کروں گا تو بڑی سے، دنیا کی اور کسی لڑکی سے نہیں۔"

اب عورتیں گھر میں جمع ہو رہی تھیں۔ منگل کو دھکے دے کر باہر نکال رہی تھیں، گا رہی تھیں۔ ناچ رہی تھیں، کیوں کہ وہ خوش تھیں کہ رانو کا گھر بس گیا اور وہ ماں بننے والی ہے۔ "لڑکا پیدا کرنا ری ایک اور مصیبت نہ کھڑی کر لینا۔"

دیوی ماں کے درشنوں کے لیے آئی ہوئی پوری پرکرما، منگل کے گھر کی طرف پلٹ پڑی۔ جیسے دیوی ماں مندر میں نہیں وہاں ہے۔ کوٹھے پر عورتوں کے ٹھٹ نظر آنے لگے، نیچے مردوں کے۔ رانو کچھ احتیاط، کچھ بے احتیاطی سے ناچ رہی تھی۔ ناچتی ہوئی عورتوں کی نگاہوں میں دنیا ایک وسیع و عریض دائرہ بن گئی جس کے بیچ مرد، عورتیں، بچے، بوڑھے صرف خاکے رہ گئے۔ پھر وہ بھی رنگ کے بڑے بڑے چھینٹوں اور دھبّوں میں بدل گئے ...... اور آخر ایک ہی رنگ رہ گیا۔ سورج کی کرنوں کا رنگ۔

باہر کچھ اور ہی شور مچا تھا اور یہ غول کا غول، جھرمٹ کا جھرمٹ، کئی نئے رنگ پیدا کرتا

ایک دوسرے پر گرتا پڑتا، دروازے پر، کوٹھوں کے منڈیروں پر کنوئیں کے من پر پہنچ گیا۔ یہ جاتری لوگ تھے جو سر جھکائے دیوی کی بھینٹیں گاتے ہوئے آرہے تھے ڈھولک پیٹتے، چھینے بجاتے ہوئے دیوی ماں کی استوتی گا رہے تھے۔ وہ سب کے سب اپنے اپنے گناہوں کا کفارہ کرنے چلے آئے تھے۔ گناہ جو ہو چکے تھے۔ گناہ جو ہو رہے ہیں۔ گناہ جو ہونے والے ہیں۔

سب نے دیکھا چودھری مہربان داس اور اس کا بھائی گھنشام سات سال کی قید کاٹ کر آرہے تھے۔ ان کی گردنیں جھکی ہوئی تھیں اور نگاہیں زمین پر گری ہوئی۔ اور ان سب کے بیچ ایک لڑکا تھا جو بڑے پیار اور عقیدت سے دیوی ماں کی بھینٹیں گا رہا تھا۔ رانو نے دور سے اس خوبصورت لڑکے کی طرف دیکھا اور اس کی نگاہوں میں سوئمبر رچ گئے۔ من ہی من میں اس نے بڑی کی باہوں کے ہار اس کے گلے میں پہنا دئے اور خود امر بیل بنی اس سے لپٹ لپٹ گئی۔ لیکن جب لڑکا قریب آیا تو رانی روئی کی طرح سفید ہو گئی: "وہی یہ تو وہی ہے جس نے میرے۔" رانی اس ناگہانی صدمہ سے بے ہوش ہو کر گرنے والی ہی تھی کہ بوڑھے حضور سنگھ نے اسے تھام لیا۔ "بہو! تو کیسے روتی ہے؟ میری طرف دیکھ، جس نے بیٹا دیا ہے، ہمیشہ بیٹا دیا ہے، جب کہیں جا کے ایک بیٹا پایا ہے۔"

حضور سنگھ میں رانی کو اپنے کھوئے ہوئے باپ کی جگہ کوئی آسمانی باپ مل گیا تھا۔ وہ بار بار اپنا سر اس کی چھاتی پہ پٹخ رہی تھی اور کہہ رہی تھی۔ نہیں...... نہیں بابو...... یہ نہ ہوگا ...... ہائے میری بیٹی۔ میں مر جاؤں گی بابو!" اس وقت پرکرما کے لیے آئی ہوئی ساری خلقت تھم چکی تھی اور رکے ہوئے سانسوں سے ایک عظیم فیصلے کا انتظار کر رہی تھی۔ معلوم ہوتا تھا رانی ہاں کہے گی تو دنیائیں بس جائیں گی اور نہ کہے گی تو پرلے آجائے گا۔

جب ہی رانی کو دلاسا دیتے ہوئے حضور سنگھ بولا: "بیٹا! یہ سب کیا ہو رہا ہے ......؟ کیوں ہو رہا ہے؟ اسے تو نہیں جانتی، نہ میں جانتا ہوں۔ نہ یہ لوگ جانتے ہیں۔ تو اسے سمجھنے کی کوشش بھی مت کر ...... ایک چپ، یہاں تو دم مارنے کی جگہ نہیں......

رانی نے مڑ کر دیکھا۔ بڑی کے چہرے کی ہوائیاں اڑ رہی تھیں۔ وہ کہہ رہی تھی "ماں یہ تو کیا کر رہی ہے؟ تو نہ بولی تو میں بن بیاہی دھرتی کی طرح بانجھ رہ جاؤں گی۔" رانی نے بسر کے کاندھے پر سے سر اٹھایا اور بولی "اچھا بابو! اچھا۔"

ایک دم بھینٹیں شروع ہوگئیں۔ لوگ پورے جوش و خروش کے ساتھ گانے بجانے شور مچانے لگے جن کے بیچ رانی نے اوپر مندر کی طرف دیکھا۔ سنہرے کلسوں سے دیوی کا طلائی تبسم منعکس ہو کر رانی کے چہرے پر پڑ رہا تھا اور اسے منور کر رہا تھا۔ اسی دم مندر میں گھنٹیوں کا غوغا مچا، مسجد سے اذان بلند ہوئی اور جہاں کلس تھے وہاں اندھیرے میں کسی کے ہاتھ پھیلے اور گردن لٹکتی ہوئی نظر آئی۔

ایک ڈر تھا۔۔۔۔ ایک حظ بھی، جن میں سنسناتی ہوئی رانو نے اپنے دونوں ہاتھ کلسوں کی طرف اٹھا دئے اور روتی دھوتی لرزتی کانپتی ہوئی بولی .... "ہے!! دیوی ماں ـــــــ !"

"ایک چادر میلی سی" اختصار اور ایجاز کا بے مثال نمونہ ہے۔ بیدی نے صحیح معنی میں سمندر کو کوزے میں بند کیا ہے۔ پورے ناول میں استعاروں، علامتوں اور اساطیر کا ایسا جال پھیلا ہوا ہے کہ وضاحتی اسلوب کو کام میں لایا جاتا تو ہر ذرہ پھیل کر صحرا بن جاتا۔ کمال کی بات تو یہ ہے کہ علامتیں اور استعارے جو شاعرانہ حسن آفرینی کا سرچشمہ ہیں اس حقیقت پسندانہ اسلوب کی سنگلاخ اور کھردری زمین سے پھوٹے ہیں جو ایک مفلوک الحال اور پس ماندہ دیہاتی زندگی کی تصویر کشی کا فریضہ نہایت خوش اسلوبی سے سرانجام دیتا ہے۔ اس ناول کی خوبی یہ ہے کہ زندگی یہاں خانوں میں بٹی ہوئی نہیں ہے۔ ایسا نہیں ہے کہ اخلاقیات نفسیات سے چشم پوشی کرتی ہو اور نفسیات سماجیات سے پہلو بچاتی ہو۔ ناول میں زندگی سماجی، فطری اور ماورائی سطح پر ایک وحدت میں منعکس ہوئی ہے۔ مذہبی عقاید ان لوگوں کی زندگی کا حصہ ہیں۔ جو فطرت کی آغوش میں سماجی زندگی جیتے ہیں۔ اس سماجی زندگی کے کچھ اخلاقی قوانین ہیں جنھیں یہ لوگ قبول بھی کرتے ہیں اور توڑتے بھی ہیں۔ اسی لیے ان سے گناہ بھی سرزد ہوتے ہیں اور وہ گناہ کی سزا بھی پاتے ہیں اور گناہوں کا کفارہ بھی ادا کرتے ہیں۔ عورتیں ان پڑھ ہیں، ضعیف الاعتقاد ہیں، ٹونوں ٹوٹکوں کو مانتی ہیں، جھوٹے دھرماتماؤں کی ہوس کا شکار ہوتی ہیں، رشک و حسد سے جلی بھنی بھی رہتی ہیں۔ لیکن ان میں ایک ایسی جبلی بصیرت ہے جو عورتوں سے مخصوص ہے اور جس کے سبب وہ عورت کے دکھ اس کی مجبوری اور اس کی طاقت کو پہچانتی ہیں۔ وہ جانتی ہیں کہ مرد کے مقابلہ میں وہ کمزور ہیں، ان کی حیثیت ایک پالتو جانور کی سی ہے اور وہ مرد کے رحم و کرم ہی پر جیتی ہیں۔ اپنے مرد کو اپنے پاس لا رکھنا

اپنا بنائے رکھنا ان کے پندار اور خودی کا تقاضا نہیں بلکہ ان کی حیاتیاتی ضرورت ہے۔ اس مقصد کے لیے وہ اپنی تمام نسائی طاقتوں کا استعمال کرتی ہیں۔ یہ طاقتیں جب کام نہیں آتیں تو ماورائی طاقتوں سے کام لیتی ہیں۔ ٹونے ٹوٹکے کرتی ہیں۔ ان عورتوں کا کھردرا پن، ان کی جنسی چھیڑ چھاڑ، فحش کلامی، نوچ کھسوٹ اور مار دھاڑ غیر متمدن زندگی کی نشانی نہیں بلکہ ان کے اندر رچی ہوئی زندگی کی اس قوت کا مظہر ہیں جو نہایت ہی مخالف اور پر تشدد حالات میں زندگی کی جوت کو جلتی رکھنے پر مُصر ہے۔ بیدی نے ان عورتوں کو رحم دل، ایثار نفس، ایک دوسرے کے کام میں آنے والی نیک اور شریف عورتیں نہیں بتایا۔ ان میں اتنی استعداد ہی نہیں کہ وہ دوسروں کی مدد کریں یا دوسروں کا غم اپنا لیں۔ لیکن وہ جانتی ہیں کہ دکھ درد میں جو عورت کا صدا مقدر ہے عورت کو کیا کرنا چاہیے۔ یہاں جھوٹی شرم اور جھوٹی اخلاقیات ان کے آڑے نہیں آتی۔ رانو کو جینا ہے اپنے لیے بھی اور اپنے بچوں کے لیے بھی۔ مقدم چیز جینا ہی ہے، اور سب عورتیں مل کر رانو کو جینے میں مدد کرتی ہیں۔ جو رکاوٹیں وہ خود دور کر سکتی ہیں کرتی ہیں۔ اپنے شوہروں کو سمجھا کر بیچ کو ہموار کرتی ہیں۔ رانو کو سمجھاتی ہیں اور وہ نہیں سمجھتی تو اسے گالیاں دیتی ہیں، مارتی ہیں، پیٹتی ہیں۔ یہ تشدد ضروری ہے کیوں کہ رانو کی راہ میں جو نفسیاتی اور جذباتی رکاوٹیں ہیں وہ محض سمجھانے بجھانے سے دور نہیں ہو سکتیں۔ وہ جانتی ہیں کہ جسے رانو بیٹے کے طور پر دیکھتی آئی تھی اسے شوہر کے طور پر دیکھنا شروع کرے یہ کام آسان نہیں اور وہ یہ بھی نہیں جانتیں کہ یہ ذہنی تبدیلی کیسے پیدا کی جائے۔ لیکن وہ یہ جانتی ہیں کہ رانو کی زندگی کے لیے یہ ضروری ہے اور اسے نظر کی یہ تبدیلی پیدا کرنی ہی ہوگی۔ گویا حیاتیاتی تقاضوں کو نفسیاتی اور اخلاقی رکاوٹوں پر غالب آنا ہی پڑے گا۔ چناں چہ ان کے سمجھانے اور منانے کے طور طریقوں میں بھی اخلاقی، استدلالی اور نفسیاتی ترغیب کی بجائے حیاتیاتی جنگ، اور تشدد کا عنصر زیادہ ہے۔ وہ زیادہ سے زیادہ یہ کر سکتی ہیں کہ رانو کو صحیح راہ پر لگا دیں اور اس میں وہ کامیاب ہوتی ہیں۔ بعد کی جو رکاوٹیں ہیں انھیں خود رانو کو دور کرنا ہوتا ہے اور جب یہ رکاوٹیں دور ہو جاتی ہیں تو وہ خوشی سے ناچ اٹھتی ہیں۔ ان کی فحش کلامی ہی کی مانند ان کا ناچ اور ناچ کی فحش حرکات اسی قوتِ حیات کا مظہر ہیں جو لاکھ مزاحمتوں کے بیچ بھی اپنا راستہ بنا لیتا ہے اور اپنے اخلاق اور نفسیاتی سہارے آپ پیدا کرتا ہے۔ اس طرح

" ایک چادر میلی سی " ایک معنی میں ایک اجتماعی ناول ہے۔ ایک ایسی کمیونٹی کی زندگی کا عکس جو غیر انسانی حالات میں بھی انسانی زندگی گزارنے کے جتن کو ہاتھ سے جانے نہیں دیتی۔

اور بلاشبہ رانی اس ناول کا سب سے قد آور کردار ہے۔ حقیقت تو یہ ہے کہ رانو بیدی کا اردو ادب کو ایک گراں بہا اور غیر فانی عطیہ ہے۔ اردو میں ناول کم ہیں اور ناولوں کے ایسے کردار بہت ہی کم جو ہمارے ادبی حافظ کا جزو بن جائیں اور جن کے حوالے سے ہم زندگی کے مسائل پر غور و خوض کرسکیں۔ رانو بہت تیزی سے یہ مقام حاصل کر رہی ہے۔ اپنی انسانی سطح کو برقرار رکھتے ہوئے رانو اپنی ہر آن بکھرتی اور اجڑتی دنیا کو سمیٹنے اور بسانے کے عمل میں لگی ہوئی ہے۔ وہ جننی ہے۔ ماں ہے۔ سیج کی بیسوا ہے اور دیوی ہے اور یہ سب کچھ ہونے کے باوجود وہ ہمیشہ ایک بہت ہی معمولی عورت رہتی ہے۔ وہ اپنی انسانی سطح اور انسانی خول کو کہیں بھی چھوڑتی نظر نہیں آتی۔ تلوکے کے سامنے وہ ایک حقدار بیوی کی طرح تن جاتی ہے حالاں کہ اس کے گھر میں اس کے کوئی حقوق نہیں۔ تلوکے کے ہاتھوں وہ ایک جانور کی طرح پٹتی ہے، گھر چھوڑ کر چلی جانا چاہتی ہے لیکن جائے تو کہاں جائے، گھر تو یہی ہے، لہٰذا بے سہارا گرہستن کے طور پر وہیں آتی ہے اور پھر بیوی بن کر تلوکے کی ہوس کو ٹھنڈا کرتی ہے۔ بھوکی ہوتی ہے تو بھوکے جانور کی طرح چاول سوکھے کے سوکھے ہی نگل جاتی ہے۔ بچوں کے لیے شادی کرتی ہے لیکن بڑی کے لیے اب وہ ماں نہیں رہی بیسوا بن جاتی ہے، لیکن منگل کے لیے تو وہ ماں ہی رہتی ہے جس سے وہ دور دور رہتا ہے اور بالآخر منگل کو اپنا بنانے کے لیے اسے پھر ماں اور دیوی کے مقدس مقام سے اتر کر بیسوا اور حرافہ بننا پڑتا ہے۔ یہ حرافہ پھر منگل کے بچے کی ماں بنتی ہے اور جننی دیوی کے مقام کو اس وقت پہنچ جاتی ہے جب وہ تلوکے کے قاتل کو اپنے داماد کے طور پر قبول کرتی ہے۔ رانو کی سب سے بڑی صفت قبولیت ہے جو زندگی کا وصف ہے۔ استرداد نہیں بلکہ قبولیت رانو کو ایک ایسا اتھاہ سمندر بناتی ہے جس میں دکھ کے پہاڑ غرق ہو جاتے ہیں، غیر اپنا لیے جاتے ہیں، اور بے بسی کی تنہا راتوں میں بہائے ہوئے آنسوؤں کے قطرے، حسن، تخلیق اور

مسرتوں کے آبدار موتیوں کی صورت ساحلِ حیات پر بکھیر دئے جاتے ہیں۔ رانو عورت ختم ہو کر دیوی نہیں بنتی۔ وہ عورت ہی رہتی ہے ' بہت ہی غریب ' بے حد دکھیاری ' اور بہت ہی معمولی لیکن اپنے مثبت جذباتی رویوں کے ذریعہ وہ ہر آن زندگی کا اثبات کرتی ہے اور اسی سے اس میں وہ دیوی تتو پیدا ہوتا ہے جو محبت تخلیق اور حسن کی علامت ہے۔ "سنہرے کلسوں سے دیوی کا طلائی تبسم منعکس ہو کر رانی کے چہرے پر پڑ رہا تھا اور اسے منور کر رہا تھا۔"

○

بیدی کے ڈرامے

اردو میں اچھے ناول کم ہی سہی پھر بھی مل جاتے ہیں لیکن ڈراموں کا تو بڑا کال ہے۔ ویسے دیکھنے جائیں تو کرشن چندر، سعادت حسن منٹو، عصمت چغتائی، راجندر سنگھ بیدی سبھی نے ڈرامے لکھے ہیں لیکن نہ تو وہ کھیلے جاتے ہیں، نہ ریڈیو پر نشر ہوتے ہیں نہ ہی تنقیدوں میں ان کا ذکر ملتا ہے۔ ڈراموں کی طرف اس بے اعتنائی کی بدیہی وجہ یہی نظر آتی ہے کہ ہمارا ذہن ڈراموں کی طرف اتنا راغب نہیں جتنا کہ افسانوں اور شاعری کی طرف ہے۔ ورنہ ان ڈراموں میں یقیناً کچھ تو ایسے ہیں جن پر تنقید کو توجہ کرنی چاہیے تھی۔ سوائے ممتاز شیریں کے جنھوں نے منٹو کے ڈرامے "منجھدار" پر خوب لکھا دوسرے نقادوں نے ڈراموں سے استغنا ہی برتا ہے۔ دوسری وجہ یہ ہے کہ یہ سب کے سب ڈرامے ریڈیائی ہیں جو عموماً ریڈیو کی ملازمت کے دوران لکھے گئے۔ البتہ بیدی نے ان کی اشاعت کے وقت انھیں اسٹیج ڈراما بنانے کی کوشش کی لیکن اس میں بھی انھیں بہت کامیابی نہیں ہوئی۔ ریڈیو ڈرامے میں جس طرح آن کی آن میں منظر بدلتے ہیں، اسٹیج اسے برداشت نہیں کرسکتا۔ بیدی نے مناظر کی تعداد کو کم کرنے کی کوشش نہیں کی۔ ریڈیو سے اسٹیج ڈرامے کی منتقلی میں انھوں نے صرف یہ کیا کہ ریڈیو کی سماعی ہدایتوں کو انھوں نے اسٹیج کی بصری ہدایتوں میں بدل کر ڈرامے کو زیادہ ٹھوس اور محسوس طریقہ پر ذہن میں کھیلے جانے کے امکانات پیدا کیے۔ اس سے یہ فائدہ ہوا کہ انھیں پڑھتے وقت اب زیادہ لطف آتا ہے۔

بیدی کے یہ ڈرامے ان کی ریڈیو کی ملازمت کے دوران لکھے گئے اور دو مجموعوں "بے جان چیزیں" اور "سات کھیل" کی صورت میں شائع ہوئے۔ آزادی کے بعد بیدی نے کوئی ڈراما نہیں لکھا۔ وجہ صاف ہے کہ فلمی زندگی میں داخل ہونے کے بعد ڈرامہ نویسی کے شوق کی تسکین فلموں سے ہوتی رہی۔ اسٹیج کے لیے تو انھوں نے پہلے بھی ڈراما نہیں لکھا تھا، فلمیں بناتے ہوئے وہ ریڈیو کے لیے کیوں لکھتے۔

بیدی نے کل ملا کر گیارہ ڈرامے لکھے ہیں۔ ان میں سے کچھ تفریحی ہیں کچھ سنجیدہ اور

کچھ تجرباتی۔ کم ہی ڈرامے ایسے ہیں جو وقت کی دست برد سے بچ گئے ہیں ورنہ زیادہ تر ایسے ہیں جو اپنی دلچسپی کھو چکے ہیں۔ مثلاً "کار کی شادی" "اب تو گھبرا کے" "بیجان چیزیں" ایسے ڈرامے ہیں جن کا موضوع اور اظہار دونوں فرسودہ ہو چکے ہیں۔

"کار کی شادی" ایک ایسے نوجوان کا ڈراما ہے جو اس فریب میں مبتلا ہے کہ اس کی منگیتر اور اس کے گھر والے اسے شخصی طور پر پسند کرتے ہیں جب کہ اس کے دوست کا دعویٰ ہے کہ ان کی دلچسپی اس کی دولت اور کار میں ہے۔ چناں چہ لڑکا سچائی کا امتحان کرنے کے لیے ایک روز بغیر کار کے جاتا ہے اور باتوں باتوں میں بتاتا ہے کہ اس کے باپ کا کاروبار ٹھپ ہو چکا ہے، کار بک چکی ہے اور اب وہ خود مجبوراً کوئی معمولی نوکری کرنے والا ہے۔ یہ سن کر لڑکی اور اس کے گھر والوں کے جذبات پر اوس پڑ جاتی ہے، اور وہ شادی کی تاریخ طے کرنے میں لیت و لعل کرنے لگتے ہیں۔ ڈرامے میں دوست کے ساتھ گفتگو میں کوئی بے ساختگی نہیں۔ ایسا لگتا ہے کہ یہ بات چیت آنے والی صورتِ حال کی تیاری کا فریضہ ہی انجام دے رہی ہے۔ لڑکی کے گھر والوں کے ساتھ جو گفتگو ہوتی ہے اس میں بھی ڈرامائی طنز کی بجائے طرزِ عمل کے بدلے ہوئے تضادات کو سپاٹ طریقے پیش کیا گیا ہے۔

"اب تو گھبرا کے" میں بیدی نے ایک ایسے بنک کلرک کی زندگی کا نقشہ پیش کیا ہے جو کام کے بوجھ تلے دبا جاتا ہے۔ اس کی بیوی بیمار ہے لیکن وہ اس کی بھی خبر گیری نہیں کرسکتا اسے ایک روز کی چھٹی لینا بھی دشوار ہے۔ کام کی تھکن سے چور کرسی پر بیٹھے بیٹھے ہی اس کی آنکھ لگ جاتی ہے اور وہ خواب میں دیکھتا ہے کہ بالآخر موت نے اسے کام سے نجات دلائی ہے اور وہ عالمِ بالا میں پہنچ گیا ہے۔ وہاں خالقِ کائنات اور فرشتۂ موت اس کے بنک کے تجربات اور قابلیت کے پیشِ نظر آنے والی روحوں کے حساب کتاب کے کام پر لگا دیتے ہیں۔ وہاں بھی اس پر اتنا کام لادا جاتا ہے کہ اسے سانس لینے کی فرصت نہیں ملتی۔ بیچارے کلرک کو مرنے کے بعد بھی چین نصیب نہیں ہوتا۔ جب اس کی آنکھ کھلتی ہے تو پھر وہ خود کو بنک اور اس کے شور و غل میں گھرا پاتا ہے۔ لیکن عالمِ بالا کے تجربے کے بعد اسے اب بنک کا کام کاج اتنا برا معلوم نہیں ہوتا۔ اوّل تو اس لیے کہ یہاں عالمِ بالا جیسی مطلق العنانی اور حکمرانی نہیں۔ یہاں غلطیوں کی اصلاح کی جاسکتی ہے، قوانین میں ترامیم بھی ممکن ہے اور سب سے بڑی بات تو یہ ہے کہ اس دنیا میں آدمی گھبرا جائے تو کم از کم مر تو سکتا ہے۔

بھی دلچسپ ہے لیکن بیدی اس کے ڈرامائی امکانات کو پورے طور پر سامنے نہیں لا سکے۔ دراصل ڈرامے کو ایسے واقعات سے ترتیب پانا چاہیے تھا جو طنز و مزاح سے بھرپور ہوں۔ بیدی ایسے واقعات پیدا نہیں کر سکے۔ یعنی ڈرامے میں جو کہ طربیہ ہے مزاح کا عنصر کمزور ہے۔ کلرک پر کام کا بوجھ بھی اسی طرح دکھانا چاہیے تھا جو اس کے لیے تھکن اور تماشائیوں کے لیے تفریح کا باعث بنتا۔ لیکن شاید ریڈیو ڈرامے کے لیے اتنا دکھانا کافی ہوتا ہے۔ دوسری کمی کو وہ آوازوں اور سنگیت کے ذریعہ پوری کر لیتے ہیں۔ بہر حال ان ڈراموں میں جس چیز کی کمی محسوس ہوتی ہے وہ مکالمات کی برجستگی اور بے ساختگی ہے جن کے ذریعہ سچوئیشن کامیڈی اپنا مزاحیہ اور طنزیہ عنصر پیدا کرتی ہے۔

"بے جان چیزیں" میں یہ دکھایا گیا ہے کہ کیسے ڈاکٹر قدوائی اور ڈاکٹر مس سلیمہ سلطانہ ایک دوسرے کے قریب آتے ہیں، شادی کرتے ہیں، دونوں کے بیچ جھگڑا ہوتا ہے، دونوں ایک دوسرے سے الگ ہو جاتے ہیں، ایک دوسرے کی کمی محسوس کرتے ہیں اور بالآخر دونوں میں ملاپ ہو جاتا ہے۔ کہانی میں تو کوئی نیا پن نہیں ہے لیکن جو چیز ڈرامے کو ندرت بخشتی ہے وہ یہ ہے کہ دونوں کے باہمی تعلقات کو چند بے جان چیزوں یعنی گلی کے سائن بورڈ، چائے کی پیالی، پوڈر لگانے کا پف، کوٹ، جوتوں کے تسمے، فوٹو فریم اور جھاڑن وغیرہ کے ذریعہ پیش کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔ راب گریے سے بہت پہلے بیدی نے چیزوں کے ذریعہ تعلقات اور دلی کیفیات کو بیان کرنے کی کوشش کی لیکن وہ کامیاب اس لیے نہیں ہو سکے کہ اس موضوع پر افسانے لکھنے کے بجائے ڈراما لکھ جس میں کرداروں کی گفتگو ان چیزوں پر حاوی ہو گئی جو بصورتِ دیگر اپنی بے زبانی کی زبان سے کرداروں کی کہانی سناتے۔

"آج" کی جائے وقوع ایک بڑا ریستوراں ہے اور وقت ۱۹۴۴ء کی ایک رات۔ ریستوراں میں دو کیبرے ڈانسر ہیں، ایک امریکی اور ایک انگریز۔ جو زندگی اور موت کا کیبرے ناچ پیش کرتی ہیں۔ زندگی ایک بھڑکیلے لباس میں ہے اور موت سیاہ فرغل میں۔ ریستوراں میں دوسرے تماشائیوں کے علاوہ ایک پروفیسر ٹھاکر ہیں جو اپنے آپ کو گاندھی سے کم نہیں سمجھتے۔ دو بلانوش ہندوستانی طالب علم ہیں۔ شنکر کیمونسٹ ہے اور صفدر آرٹسٹ جو گراموفون کمپنی میں ملازم ہے۔ یہ سب لوگ کیبرے دیکھتے ہیں جس میں موت بڑے حسین اور فنکارانہ طریقہ پر زندگی کو اپنے سیاہ فرغل میں دبوچ لیتی ہے۔ کیبرے ختم ہونے کے بعد سب

شراب پیتے ہیں اور اپنا اپنا غم غلط کرتے ہیں۔ ڈرامے کے طویل مکالمات خود ترحمی میں ڈوبی ہوئی آپ بیتیاں بن جاتی ہیں اور ان آپ بیتیوں میں ان آئیڈیلسٹ نوجوانوں کی تصویر ابھرتی ہے جنھوں نے ذاتی اور خاندانی مجبوریوں کے تحت اپنے آدرشوں سے بے وفائی کی اور نوکریاں کر کے زندگی سے سمجھوتہ کر لیا۔ اب یہ لوگ بے عملی کے شکار ہیں۔ ان کی زندگی میں کوئی آدرش نہیں رہے۔ اپنے وطن کے مقدر کے ساتھ ان کی کوئی وابستگی نہیں رہی۔ کوئی زندگی کو اپنے پاس بلاتا ہے، کوئی موت کو۔ جو کیبرے ڈانسر کی صورت میں ان کے پاس آتی ہیں اور ان نوجوانوں کے متعلق فیصلہ کرتی ہیں کہ انھیں کون سی چیز کی ضرورت ہے زندگی کی یا موت کی۔ یہ ڈراما آدرشوں کی شکست، بے عملی، بے سمتی اور محرومی کا ڈرامہ ہے۔ مایوسی کی تاریک فضا میں رجائیت ڈرامائی سچوئیشن سے نہیں بلکہ ڈرامہ نگار کے قلم سے پھوٹتی ہے۔ جو پروفیسر ٹھاکر کے ذریعہ ہندوستان کی روح، اس کے ماضی، اس کے کلچر اور اس کی عوامی روایات سے وابستگی پیدا کرنے کا سبق دیتا ہے۔ جس زمانہ میں بیدی نے یہ ڈرامہ لکھا وہ ہندوستانی نوجوان کے لیے روحانی کرب اور ذہنی انتشار کا زمانہ تھا بیدی وقت کی اس کیفیت کو ڈرامے میں منتقل کرنے میں کامیاب ہوئے ہیں۔ پرانے آدرشوں کی تلاش، زندگی کی شکست و ریخت، اپنے ملک کی روایات اور عوام سے بے گانگی، جنگ، غلامی، جگمگاتے ریستوراں، کیبرے ناچ، شراب نوشی، یہ سب مل کر ڈرامے کو ایک ایسی رومانی اور غنائی کیفیت عطا کرتے ہیں جس کی ترسیل کے لیے ریڈیو ایک مناسب میڈیم ہے۔

"روحِ انسانی" بھی ایک معنی میں "آج" ہی کی طرح سیاسی نوعیت کا ڈرامہ ہے۔ یہ ڈرامہ جرمن ڈرامہ نگار "ارنسٹ ٹالر" میں بیدی کی دلچسپی کا مظہر ہے۔ ارنسٹ ٹالر میں بیدی کو ایک ایسا فنکار نظر آیا جو انسان دوست، حریت پسند اور انقلابی تھا اور جو جرمن فاشزم کی چیرہ دستیوں کا شکار ہوا۔ جنگ کے زمانہ میں ایک جرمن تمثیل نگار پر ڈرامہ ریڈیو کیوں کر براڈکاسٹ کرتا۔ شاید اسی لیے بیدی نے ارنسٹ ٹالر کا نام نکال کر اس کی جگہ "روحِ انسانی" رکھ دیا۔ اس طرح ڈرامہ یک لخت سوانحی ڈرامے کی ٹھوس سطح کو چھوڑ کر عمومیت بلکہ تجریدیت کی فضاؤں میں تحلیل ہو گیا۔ اس کا افسوس ناک نتیجہ یہ نکلا ہے کہ نہ تو حساس مصنف ایک کردار کی ٹھوس شخصیت حاصل کر سکتا ہے، نہ ہی جیل کا عملہ اور قیدی "روحِ انسانیت" کی تجریدیت سے کوئی رابطہ قائم کر سکتے ہیں۔ وہ اذیت مصنف کو دیتے ہیں لیکن لگتا ہے کہ اذیت مصنف نہیں روحِ انسانیت جھیل رہی ہے۔ ظاہر ہے روحِ انسانیت کی اذیت برداشت کرنے کی طاقت

ایک عام فرد سے زیادہ ہوتی ہے۔ اسی لیے اذیت اپنی اہمیت کھو دیتی ہے۔ بیدی نے ڈرامے میں اذیت پر پوری طاقت صرف کر دی ہے اور اسی لیے ایک جابرانہ نظام اور آزاد فکری کے بیچ ڈرامائی تصادم کو جس طرح پیش کرنا چاہیے تھا، نہیں کر سکے۔ جس کوٹھڑی میں مصنف قید ہے اس کے سامنے واقع دفتر میں لگا ہوا کیلنڈر اور کلاک کو دیکھ دیکھ کر مصنف شدید ذہنی اذیت میں مبتلا ہوتا ہے۔ وہ نہیں چاہتا کہ قید میں اسے وقت کا احساس ہو۔ اس اذیت سے نجات دلانے کے لیے اس کے ساتھ رکھے ہوئے تین قیدی جیل کے چپراسی کے ذریعہ، ہرے پتھر منگواتے ہیں اور کلاک اور کیلنڈر کو نشانہ بنا کر انھیں توڑ ڈالتے ہیں۔ ان کی باز پرس ہوتی ہے، حملے کے ساتھ مار دھاڑ بھی ہوتی ہے اور بالآخر تینوں قیدیوں کو سزائے موت سنا دی جاتی ہے۔ ڈرامائی واقعات میں نہ تو نفسیاتی گہرائی کا عنصر ہے۔ نہ اس حیرت انگیزی کا جو واقعات کو نقطۂ عروج کی جانب ترقی کرتے دکھانے سے پیدا ہوتا ہے۔ دراصل اس قسم کے موضوع کی پیش کش کے لیے جس المیہ شعور اور جیل کے ڈرامے کی تکنیک اور اسلوب کی ضرورت ہے، وہ بیدی پیدا نہ کر سکے تھے۔

"تیمھٹ" میں ڈرامے کا مرکزی کردار ایک ستائیس سالہ عورت ہے۔ اس کا نام ـــ ہیں "ماں"، ہی رکھا گیا ہے۔ ماں ایک غریب اور بیوہ عورت ہے۔ اس نے یوگ کو بڑی تکالیف اٹھا کر پالا ہے۔ یوگ ایک چودہ سالہ ذہین لڑکا ہے۔ اس کا باپ ایک فوجی تھا جس کی محاذِ جنگ سے کوئی خبر نہیں آئی۔ اس دوران یوگ کی حقیقی ماں بھی مر گئی اور اس بیوہ عورت نے اسے اپنے بیٹے کی طرح پال پوس کر بڑا کیا۔ کرشنا جو اس بیوہ کے پڑوس میں رہتی ہے آ کر اسے بتاتی ہے کہ یوگ کا باپ ختری پت رات اس کے یہاں آ کر ٹھہرا ہے۔ کرشنا اچھی چال چلن کی عورت نہیں اور یوگ کی ماں اس سے نفرت کرتی ہے۔ تو ختری پت لڑائی میں مارا نہیں گیا تھا بلکہ قید ہو گیا تھا اور جنگ کے بعد وہ سیام میں لونگ اور کالی مرچ کا بہت بڑا بیوپاری بن گیا ہے۔ اسے سیام میں خبر ملی تھی کہ اس کی بیوی اور بیٹا دونوں مر گئے ہیں اور اس نے دونوں پر صبر کر لیا تھا۔ اپنے ملک کی پرانی یاد تازہ کرنے وہ آیا تو کرشنا کے یہاں ٹھہرا کیوں کہ اس جیسے مرد کا ٹھکانہ ایسی ہی عورتوں کا گھر ہوتا ہے۔ کرشنا کی زبانی اسے معلوم ہوا کہ یوگ زندہ ہے۔ ختری پت آتا ہے اور بیوہ کا بہت شکریہ ادا کرتا ہے اور یوگ کو اپنے ساتھ لے جانے کی خواہش ظاہر کرتا ہے۔ یوگ اور اس کی ماں دونوں انکار کرتے ہیں۔ ختری پت کاروباری انداز میں سمجھاتا ہے کہ آپ جذبات سے کام نہ لیجیے۔

ایک باپ کے طور پر یوگ پر اس کا حق ہے۔ باقی رہا آٹھ سال تک پالنے پوسنے کا خرچ تو وہ اس سے کہیں زیادہ ادا کر دے گا۔ ماں یہ سن کر بپھر جاتی ہے۔ یوگ کو زبردستی ختری پت کے حوالے کر دیتی ہے اور دونوں کو باہر نکال دیتی ہے۔

مظفر علی سید کے کہنے کے مطابق یہ ڈراما ایک روسی کہانی سے ماخوذ ہے۔ "موضوع کو دیسی بنانے کی شدید کوشش کے باوجود ڈراما بدیسی ہی رہتا ہے۔" بیوہ اور ختری پت کے بیچ کا تصادم ڈرامائی بننے کی بجائے ہسٹریکل بن جاتا ہے جسے ممکن ہے افسانہ سہار سکے لیکن ڈراما نباہ نہیں سکتا۔

"ایک عورت کی نہ" میں بیدی کو متذکرہ بالا تمام ڈراموں سے زیادہ کامیابی حاصل ہوئی ہے۔ ایک ہی منظر پر مبنی ہونے کے سبب ڈراما اسٹیج پر بھی کامیابی سے پیش کیا جا سکتا ہے اس ڈرامے میں ڈرامائی محاورے پر بھی بیدی کی گرفت مضبوط ہے اور مکالمے ایسی برجستگی سے لکھے گئے ہیں کہ سوائے "نقل مکانی" کے کہیں اور نظر نہیں آتی۔ ڈرامے میں واقعات کا تسلسل فطری ہے اور ہر واقعہ ایسی طنزیہ صورتِ حال میں بدل جاتا ہے جس سے مکالمات کی ظرافت دوبالا ہو جاتی ہے۔ ہردے ناتھ تیواڑی اور اس کی بیوی وسنتی میں چاہے نفسیاتی گہرائی نہ سہی لیکن وہ کٹھ پتلیاں بھی نہیں جن سے دلچسپ مکالمے بلوا کر تفریحِ طبع کا سامان مہیا کیا گیا ہو۔ دونوں کو بیدی نے کم از کم اتنی انفرادیت عطا کی ہے کہ وہ اپنی ازدواجی زندگی میں ایک ایسا ناٹک کھیل سکیں جو محض کٹھ پتلیوں یا سپاٹ کرداروں سے ممکن نہیں۔

ہردے ناتھ تیواڑی ایک مصنف ہے اور ڈرامے لکھتا ہے۔ اسے مسز گپتا میں دلچسپی ہے لیکن اس کی حقیقت نگاری اس کلبیت کو پہنچی ہوئی ہے کہ وہ اپنے ڈرامے میں مسز گپتا کا خاکہ اڑانے سے بھی باز نہیں رہتا۔ وہ کہتا ہے، "میں انسان کو دیوتا کی صورت میں نہیں دیکھتا اس کی سرشت میں بسی ہوئی بربریت اور وحشی پن کو دیکھتا ہوں اور عورت کو سر سے پاؤں تک ایک فریب کار ہستی۔" اس کی یہ کلبیت اسے خوش طبعی اور عشق بازی سے باز نہیں رکھتی۔ وہ جانتا ہے کہ اس کی بیوی وسنتی کو بھی دوسرے مردوں کو اپنے حسن اور اپنے کپڑوں سے رجھانے میں مزا آتا ہے گو ایسی بات اس سے کہی جائے تو وہ صاف مکر جائے گی۔ وسنتی کو ڈاکٹر لانبا میں ایسی ہی دلچسپی ہے جیسی کہ تیواڑی کو مسز گپتا میں۔ ایسی دلچسپیاں تیواڑی کی نظر میں بالکل فطری اور انسانی ہیں اور اسی لیے وہ انھیں اخلاقی پیمانوں پر نہیں تولتا۔

تیواڑی کی نظر میں اخلاقیات محض ایک نقاب ہے جس سے عورت اور مرد اپنی فطری کمزوریوں کی پردہ پوشی کرتے ہیں۔ لیکن تیواڑی اپنے ان خیالات کو وسنتی کے سامنے دو ٹوک یا واشگاف انداز میں ظاہر نہیں کرتا کہ ایسا کرنے سے ممکن ہے وسنتی کو دھچکا پہنچے۔ چنانچہ اشاروں کنایوں میں ایسی باتیں کہی جاتی ہیں جو مطلب کو ظاہر کرتے ہوئے بھی اسے پنہاں رکھتی ہیں۔ وسنتی اشاروں کنایوں کو نہ سمجھنے کا ڈھونگ کرتی ہے لیکن مطلب کو پالیتی ہے۔ وسنتی جھنجھلاتی ہے کہ اس کا ہرگز وہ مطلب نہیں تھا جو تیواڑی سمجھ رہا ہے حالاں کہ جانتی ہے کہ دل کی گہرائی میں تو مطلب وہی تھا جو تیواڑی نے سمجھا ہے گو خود وسنتی اس مطلب کو شعور کی سطح پر لانے سے جھجکتی ہے۔ پورے ڈرامے کی دلچسپی کا راز مکالمات کی اسی ڈھکی چھپی کیفیت میں پنہاں ہے۔ بیدی نے سچویشن کو فلرٹیشن کی سطح ہی پر رکھا ہے اور اس طرح اخلاقیات کو ناک بھوؤں چڑھانے کا موقعہ نہیں دیا مثلاً تیواڑی اپنے دوست مدن کو کہتا ہے: "وسنتی تمھارے لطیفے بہت پسند کرتی ہے۔ تمھاری تعریف کرتی ہے اور کہتی ہے جو عورت اس آدمی سے وابستہ ہوگی وہ بہت سکھی ہوگی۔" یا اس کا یہ کہنا کہ عورتوں کو اپنی نئی ساری دکھانے کا یا نئی سینڈل کی نمائش کا بہت شوق ہوتا ہے اور وسنتی نئی ساری پہن کر داخل ہوتی ہے۔ یہ بے ضرری باتیں ہیں اور بیدی نے ایسی ہی باتوں کے تانے بانے سے ڈرامے میں فلرٹیشن کی ڈزائن تیار کی ہے۔ اشاروں کی یہ بے ضرری جنسی کھیل کو اخلاقی طور پر ناگوار بننے نہیں دیتی۔

تیواڑی بہانہ کرتا ہے کہ اسے ایک نیا ڈرامہ لکھنا ہے اس لیے کوئی بھی آئے تو کہہ دیا جائے وہ گھر پر نہیں ہے۔ دراصل ڈاکٹر لانبا آنے والے ہیں اور تیواڑی واسنتی سے کہتا ہے کہ وہ ڈاکٹر لانبا کے ساتھ سینما ہو آئے۔ وسنتی پہلے تو جھوٹ موٹ کا انکار کرتی ہے لیکن پھر تیار ہونے چلی جاتی ہے۔ دروازے پر دستک ہوتی ہے۔ وسنتی سمجھتی ہے ڈاکٹر لانبا آگئے اور وہ ابھی گھر کے میلے کپڑے ہی پہنے ہوئے ہے۔ اس کی گھبراہٹ دیکھنے کے قابل ہے۔ اِدھر اُدھر دوڑ بھاگ میں اس کے پیر کو موچ بھی آجاتی ہے۔ بالآخر جب وہ بنی ٹھنی دروازہ کھولتی ہے تو مسز گپتا داخل ہوتی ہیں۔ وسنتی کے ارمانوں پر جیسے اوس پڑ جاتی ہے۔ مسز گپتا وسنتی کو بازار چلنے کی دعوت دیتی ہیں۔ تیواڑی تو مسز گپتا کے ساتھ جانے کے لیے تیار ہی بیٹھا ہوتا ہے۔ وسنتی کہتی ہے وہ نہیں آسکتی کیوں کہ اس کے پاؤں میں موچ آگئی ہے۔ تیواڑی کہتا ہے کیا ہوا، راستہ میں ڈاکٹر لانبا کو بھی ساتھ لے لیں گے۔

اس میں شک نہیں کہ بیدی کا ہر ڈراما ایک نیا موضوع لے کر آتا ہے۔ ان کے یہاں موضوعات کی تکرار نہیں ہے۔ یہی نہیں بلکہ ریڈیائی ڈراموں کی حدود میں رہ کر بھی انھوں نے تکنک کے اچھوتے تجربات کیے ہیں۔ "رخشندہ" ان کا ایک ایسا ہی ڈراما ہے۔ رخشندہ کا آرٹ اس کی رومانی فضا، غنائی اسلوب اور متصوفانہ معنویت میں رہا ہے۔ ڈرامے کی رومانی فضا آفرینی میں بیدی نے ماورائی خوف کا عنصر شامل کیا ہے جو ڈرامے کی اسراری تھیم سے پیدا ہوتا ہے۔

مقام پرانی وضع کے ٹھاٹ دار مکان کا بیرونی حصہ ہے۔ وقت رات کا۔ سخت بارش ہو رہی ہے اور بجلی کڑک رہی ہے۔ رخشندہ ۲۲، ۲۳ برس کی ایک پڑھی لکھی اعصاب زدہ لڑکی ہے۔ وہ بارش میں بھیگتی ہوئی اپنی بہن کے کمرے کے دروازے پر جاتی ہے۔ وہ پریشان ہے کیوں کہ اس کا شوہر ابھی تک باہر سے نہیں آیا۔ بیدی شوہر کے انتظار کی کہانی کو آہستہ آہستہ حسینِ ازل سے روح کی جدائی کی پراسرار کہانی میں بدل دیتے ہیں۔ جدائی کا یہ کرب ناک لمحہ حقیقتِ مطلقہ کی تلاش، تعاقب اور تمنائے وصال کا لمحہ بھی ہے۔" جس طرح ازل سے چاند، سورج کا تعاقب کر رہا ہے، لیکن ہمیشہ سے برابر کا فاصلہ قائم ہے اسی طرح روح ازل سے اپنے محبوب کو پکڑنے کے لیے عالمِ ہستی میں سرگرداں ہے، لیکن اسے پکڑ نہیں پاتی۔"

رخشندہ کی اعصاب زدگی جنون بن جاتی ہے اور جنون کشف کے مقام میں داخل ہو جاتا ہے۔ بھابھی رخشندہ کے کشف کو پہچان لیتی ہے۔ "آپا مجھے بخش دو۔ میں نہیں جانتی تھی کہ تو مجسّم روح ہے، روح!"

رخشندہ کی حالت غیر ہو جاتی ہے۔ گھر کے سب لوگ پریشان ہیں۔ اس وقت اس کا شوہر نیم غنودگی کی حالت میں داخل ہوتا ہے۔ رخشندہ پھوٹ پڑتی ہے۔ "کہاں تھے آپ؟"

"میں یہیں تھا۔ کیوں کیا ہوا، کیا بات ہے، تم سب لوگ پریشان کیوں نظر آتے ہو؟"

رخشندہ کہتی ہے: "آپ یہاں نہیں تھے۔ آپ یہاں نہیں تھے۔"

"میں تم سے ایک ہاتھ کی دوری پر تھا۔ اے مضطرب روح۔ میں ہمیشہ ایک ہاتھ کی دوری پر رہتا ہوں۔ لیکن تم مجھے پانے کے لیے اپنا ہاتھ نہیں پھیلاتیں۔"

رخشندہ روح بھی ہے اور جسم بھی۔ لیکن روح جسم کی قیود سے اس قدر آزاد ہو جاتی

ہے کہ ڈرامے کی حقیقت پسندانہ ساخت روح کی اڑان کو قابو میں نہیں رکھ سکتی۔ ہونا تو یہ چاہیے تھا کہ شوہر کے انتظار کی کیفیت کو حقیقت پسندانہ سطح ہی پر بیان کیا جاتا لیکن جدائی اور انتظار کے لمحات میں وہ شدت پیدا کی جاتی ہے کہ اس میں روح کی ازلی جدائی کا رنگ پیدا ہو جاتا اس کے برعکس ہوا یہ کہ ڈرامے میں روحانیت نفسیات کو مغلوب کر کے اپنی جلوہ فروشی کرتی نظر آتی ہے۔ شوہر کے انتظار میں مضطرب رخشندہ کا روحانی کشف کے مقامات میں داخل ہونا ڈرامائی ڈزائن کے خلاف جاتا ہے۔ بیدی کو چاہیے تھا کہ وہ رخشندہ کی بے قراری کو حقیقت پسندانہ اور نفسیاتی سطح پر ہی رکھتے۔ صرف اسی صورت میں وہ روح کی جدائی اور بے قراری کی علامت بن سکتی تھی۔ بیدی علامت کے پردے کو بار بار چاک کر کے ایسے اشارے کرتے نظر آتے ہیں جس سے رخشندہ روح کی علامت نہیں بلکہ مجسم روح نظر آنے لگتی ہے اور یہ فراق زدہ روح کشف کے جن تجربات سے گزرتی ہے انھیں ڈرامے کا وہ کنواس سنبھال نہیں پاتا جو شوہر کے انتظار میں مضطرب بیوی کی تصویر کشی کے لیے تراشا گیا ہے۔ بیدی کی ناکامی علامتی طریقۂ کار کو پوری فنکارانہ چوکسائی کے ساتھ نہ برت سکنے کا نتیجہ ہے۔

"چانکیہ" اور "خواجہ سرا" دونوں تاریخی پس منظر میں لکھے ہوئے ڈرامے ہیں۔ "چانکیہ" میں بیدی کی ہندی شیلی اپنی بہار پر ہے تو خواجہ سرا میں مفرس اردو کا اپنا لطف ہے۔ "چانکیہ" میں چندر گپت کے دربار کا ٹھاٹ باٹ ہے تو "خواجہ سرا" میں زوال پذیر مغلیہ ریاست کی تصویر کشی ہے۔

"چانکیہ" چندر گپت کا مہامنتری ہے۔ اپنی حکمت عملی، مصلحت بینی اور موقع شناسی سے کام لے کر اس نے چندر گپت کو ایک وشال راج کے سنگھاسن پر بٹھایا ہے۔ چانکیہ اپنے مقاصد کے حصول میں ہر نا جائز طریقہ کا استعمال روا رکھتا ہے۔ چندر گپت کی رانی دُردھرا اس کی سازشوں اور چالوں سے سخت نفرت کرتی ہے۔ وہ کہتی ہے :

"جس طرح وِش کنیا کے شریر میں وِش دھیرے دھیرے بس جاتی ہے۔
اس طرح کرودھ اور بدلے کی آگ اس کی نس نس میں سلگ رہی ہے۔ وہ
تکشک کی ناگ کی طرح کالا بھجنگ ہے۔ وِش کنیا سمان وہ جسے بھی چھوئے گا
جلا ڈالے گا۔"

چندر گپت اس کی چالوں کو سمجھتا ہے لیکن کچھ نہیں کر سکتا، کیوں کہ چندر گپت کی ڈور بھی

چانکیہ کے ہاتھ میں ہے۔ چانکیہ نے ہی اسے ایک بڑے راجیہ کا سمراٹ بنایا ہے جو نفرت انگیز کام سمراٹ نہیں کر سکتا اس کا مہامنتری کر سکتا ہے۔ وہ بڑی بے دریغی سے ان لوگوں کو قتل کر سکتا ہے جو اس کی آکانکشا کی راہ میں آتے ہیں، اور چانکیہ کی آکانکشا ہے ایک بڑا راجیہ قائم کرنا۔ چندر گپت کی رانی دُردھر چندر گپت سے کہتی ہے :

"چانکیہ نے منشیہ کی سروُچ ادستھا سے گرا کر آپ کو صرف ایک سمراٹ بنا دیا۔ اِس کٹل کٹھور براہمن کا ارتھ شاستر تمام گھرنا اور سندیہ سے بھرا پڑا ہے، پریم سے نہیں۔ اپرادھی کو چھما کر دینے میں جو آنند ہے اس کی پراپتی اس نے کبھی نہیں کی۔ پریم کے پرم آنند کا اسے کوئی انوبھو نہیں۔"

سرِ دست چانکیہ کی چالوں کا نشانہ راجہ پروتیک ہے جس نے سمراٹ چندر گپت کے راج کو مضبوط بنانے میں اپنا خون پسینہ ایک کر دیا تھا۔ چندر گپت بھی پروتیک کو بہت عزیز رکھتا ہے۔ اپنے شریر کا ایک انگ ہی سمجھتا ہے۔ اسی لیے جب چانکیہ اس کے قتل کی بات کرتا ہے تو چندر گپت لرز جاتا ہے۔ چانکیہ سمجھتا ہے کہ پروتیک کی طاقت اور ہر دل عزیزی چندر گپت کے لیے خطرہ بن رہی ہے۔ پروتیک کو راستے سے ہٹانا پڑے گا۔ چندر گپت غم و غصہ سے چیخ اٹھتا ہے: "کیا تم چاہتے ہو کہ میں اس منشیہ کے لہو سے اپنے ہاتھ رنگوں جس کی وجہ سے میں اس سنگھاسن پر براجمان ہوں۔"

چانکیہ جواب دیتا ہے :

"جو ہاتھ آپ کے سر پر تاج رکھ سکتے ہیں وہ اتار بھی سکتے ہیں۔ اگر مہاراج پروتیک ایسا کرنے سے چوک بھی گئے تو ان سے بڑھ کر مورکھ کوئی نہ ہوگا۔ اس پاپ اور پنیہ کا پھل مجھے لینے دیجیے، مجھے جو اس پاپ اور پنیہ سے اوپر ہے۔"

پروتیک انورادھا سے پریم کرتا ہے جو چندر گپت کی بھی منظورِ نظر ہے چانکیہ نے انورادھا کو اس کے جانے بغیر ایک وش کنیا کی طرح پروان چڑھایا ہے۔ چانکیہ کی سازش یہ ہے کہ پروتیک کی تکمیلِ آرزو ہی میں اس کی زندگی کا خاتمہ بھی ہوگا۔ پروتیک کو مرنا ہوگا اور ساتھ ہی انورادھا کو بھی۔

پروتیک یہ بات جانتا ہے۔ وہ لگن منڈپ میں انورادھا سے کہتا ہے :

"آؤ ان راج پاٹ کے لوبھیوں کو بتا دیں کہ پریم پر جیون نچھاور کرنا پریمی

ایک پنچھ دستو سمجھتے ہیں۔ آؤ مجھے اپنا ہاتھ دو۔"

وہ ایک دوسرے کے گلے لگ جاتے ہیں اور آگ کے سامنے بیٹھے ہونے کی وجہ سے زہر پرونگ کے جسم میں سرایت کر جاتا ہے۔ دو پریمی! دیوانے! چانکیہ ہنستا ہے۔

بیدی چانکیہ کو شیکسپیرین ولن کا روپ تو دیتے ہیں لیکن راجہ پرونگ اور الورادھا کی محبت کو چانکیہ نیتی کا جواب بنانے سے قاصر رہتے ہیں۔ چانکیہ پر ان کی توجہ اس قدر مرکوز ہے کہ ان دو پریمیوں کے کرداروں کی نشوونما کے لیے ان کے پاس وقت نہیں بچتا۔

اس کے برعکس "خواجہ سرا" میں وہ مرزا کوچک کی شر پسندی کو ایک ولین کے روپ میں نہیں ڈھال سکے۔ مرزا کوچک کو کاشفہ سے جو محل کی کنیز ہے، محبت ہے اور قباد کو بھی اس سے محبت ہے۔ قباد خوش رو، تنومند اور شجاع نوجوان ہے، لیکن ایک معمولی اور غریب آدمی ہے۔ دو بدو کی لڑائی میں مرزا کوچک قباد کا مقابلہ نہیں کر سکتا۔ لہٰذا وہ سازش کر کے قباد کو اس کی مردی سے محروم کرا دیتا ہے اور اسے محل میں خواجہ سرا کے طور پر بھیج دیتا ہے۔ قباد اس سازش کا رضامند شکار ہے۔ پتہ نہیں وہ کیوں اس سازش کا شکار ہو جاتا ہے کہ محل میں اپنی محبوبہ کاشفہ کی قربت حاصل کرنے کا بہترین طریقہ یہ ہے کہ وہ خواجہ سرا بن جائے۔ ڈرامہ شروع ہوتے ہی وہ ہمارے سامنے بطور عاشق کے نہیں بلکہ خواجہ سرا کے روپ میں آتا ہے۔ اس سے تو بہتر یہ تھا کہ مرزا کوچک اسے زبردستی خواجہ سرا بناتا تاکہ اس کی شر انگیز شخصیت میں ظلم و تعدی کا پہلو پیدا ہوتا۔ خواجہ سرا کے روپ میں قباد میں نہ تو المناکی کا پہلو ابھرتا ہے نہ ہی جذبۂ عشق کا۔ مرزا کوچک جب قباد کو مارنے دوڑتا ہے تو کاشفہ فطری انسانی ہمدردی کے تحت اس کی جان بچاتی ہے ورنہ اسے قباد سے نفرت ہو گئی ہے۔ بالآخر کاشفہ نہ مرزا کوچک کے ہاتھ آتی ہے نہ قباد کے، وہ سردار تومیش کے ساتھ بھاگ جاتی ہے۔ جب قباد سے کہا جاتا ہے کہ وہ دوسرے لوگوں کی طرح کاشفہ کے تعاقب میں کیوں نہیں جاتا تو وہ مکمل خواجہ سرایانہ انداز میں کہتا ہے: "آئے ہائے بیگم ——— قربان جاؤں ——— اتی سی بات کے پیچھے اب مر تھوڑے ہی جائے ہے آدمی ——— جینا بھی تو مقدم ہے۔"

"نقل مکانی" بیدی کا بہترین ڈراما ہے۔ یہ اتنی فنکارانہ خوب صورتی سے لکھا گیا ہے کہ اسے بلا تامل اردو کے چند بہترین ڈراموں میں شمار کیا جا سکتا ہے۔ بیدی نے اپنی

فلم دستک اسی ڈرامے پر بنائی تھی۔ یہ ڈراما ایک ایسے جوڑے کی کہانی ہے جو مکان کی تلاش میں سرگرداں رہا ہے اور بالآخر اسے ایک ایسا مکان ملتا ہے جس میں پہلے ایک طوائف شادو رہا کرتی تھی۔ نفیس اور عذرا پر یہ بات آہستہ آہستہ منکشف ہوتی ہے۔ نفیس کے متعلق یہ بات ذہن نشین رہنی چاہیے کہ وہ ایک معمولی آدمی ہے جو محکمۂ نہر میں ملازم ہے۔ عذرا اس کی قبول صورت بیوی ہے جو گانے بجانے کی بھی شوقین ہے۔ نئے مکان میں سامان رکھنے اور مکان کا جائزہ لینے کے دوران میاں بیوی جو باتیں کرتے ہیں اس سے مکان کے کچھ بے قاعدہ ہونے کا شبہ تقویت پکڑتا جاتا ہے۔ لیکن پھر وہ اپنے دل کو سمجھاتے ہیں اور اس میں رہنا شروع کرتے ہیں۔ ڈرامے میں ایک اہم اور دلچسپ کردار پنواڑی کا ہے جس سے باز پرس کرنے کے بعد میاں بیوی پر یہ راز عیاں ہوتا ہے کہ اس مکان میں مشہور طوائف شمشاد بائی عرف شادو رہا کرتی تھی۔ یہ سن کر میاں بیوی دونوں کے پاؤں تلے سے زمین نکل جاتی ہے لیکن اب کیا کیا جائے۔ مکان اتنی آسانی سے تھوڑی ملتا ہے۔ جب تک دوسرا بندوبست نہ ہو یہیں رہنا پڑے گا۔ اس گفتگو کے دوران دروازے پر دستک ہوتی ہے اور سیاں داخل ہوتا ہے جو شادو کا پرانا گاہک تھا۔ سیاں کا اصلی نام امجد حسین ہے اور وہ ایک بے پروا طالب علم ہے۔ جب سر پر امتحان کا بوجھ ہوتا ہے اور گھر سے پیسے آتے ہیں تو وہ شادو کے یہاں گیت سنگیت سے دل بہلانے آ جاتا ہے۔ آج بھی وہ پیے ہوئے ہے عذرا دوسرے کمرے میں چلی جاتی ہے اور نفیس کے سمجھانے کے باوجود کہ اب یہاں شادو نہیں رہتی وہ عذرا کے کمرے کی طرف لپکتا رہتا ہے بالآخر پنواڑی آتا ہے اور سیاں کو دھکے دے کر باہر نکالتا ہے۔

اس قسم کے واقعات تو ہوتے ہی رہتے ہیں لیکن مصیبت یہ ہوتی ہے کہ محلّہ کے معتبر آدمی جلسہ کر کے طے کرتے ہیں کہ اس جوڑے کو یہاں سے چلے جانے کا مشورہ دیا جائے۔ نفیس عذرا سے کہتا ہے کہ محلہ والے سمجھتے ہیں کہ شوہر بیوی سے پیشہ کراتا ہے۔ عذرا بہت پریشان ہوتی ہے۔ کچھ سمجھ میں نہیں آتا کیا کرے۔ اس دوران مرزا شوکت اور بخاری کی بات چیت سنائی دیتی ہے جو اندر آنے کے بہانے ڈھونڈتے ہیں۔ جب وہ اندر آتے ہیں تو نفیس انھیں ڈانٹ کر نکال دیتا ہے۔ مرزا شوکت دھمکی دیتا ہے کہ کل ہم محلے کے امام صاحب کو لے کر آئیں گے۔ آپ نے بہو بیٹیوں والے محلّہ میں یہ اڈّا بنا رکھا ہے۔ آپ ایسا ہر آدمی یوں اپنے آپ کو گرہستی ہی کہتا ہے۔ معاملہ شدت اختیار کرتا ہے تو پولیس انسپکٹر اور

کانسٹیبل داخل ہوتے ہیں۔ انسپکٹر مرزا شوکت اور بنواری کو باہر نکال دیتا ہے تاکہ دوسرے محلہ داروں کے ساتھ ان کی بھی گواہیاں پیش کی جائیں۔ پھر وہ عذرا اور نفیس سے ہمدردی ظاہر کرتا ہے۔ نیک چلنی کی ضمانت کے لیے تھانے بلاتا ہے چائے کی دعوت بھی دیتا ہے۔ فطری طور پر عذرا اور نفیس کو اس کی نیت میں بھی فتور نظر آتا ہے۔

ادھر نفیس کی بھانجی کا بیاہ بھی نزدیک آرہا ہے۔ "کچھ نہ کچھ دینا دلانا پڑے گا۔" میں کہتی ہوں تم بھی بھلا دفتر کے دوسرے لوگوں کی طرح کیوں نہیں ہو جاتے۔ اس تنخواہ میں گزارا ہوتے ہے رہا۔ کبھی کبھار پیسے لے لینے سے کیا ہو جاتا ہے۔ یہ غریبی بھی تو سوگنا ہوں کا گناہ ہے۔ غرض یہ کہ عذرا اور نفیس دونوں میں اخلاقی قوت کمزور پڑتی جا رہی ہے اور شر آہستہ آہستہ نفوذ کر رہا ہے۔ عذرا کہتی ہے۔ "نفیس تم ساری زندگی اس قدر شریف رہے ہو۔ مجھے بتاؤ، تمھیں اس سے کیا حاصل ہوا۔ یہاں محلے میں جو ہماری بدنامی ہوئی ہے اور اب تک رسوائی ہوتی ہے اس کے لیے ہماری شرافت ہی تو ذمہ دار ہے۔ ابھی کل ہی امام باڑے کی ایک عورت سے میری لڑائی ہوئی۔ اس نے جو کچھ کہا ______ الہی پناہ! اللہ دے اور بندہ لے۔ لیکن اب تو یہ باتیں دل پر اثر ہی نہیں کرتیں۔ (پان لگاتے ہوئے) یہاں آکر ہمیں بھی پان کھانے کی عادت ہو گئی ہے"۔

غرض یہ کہ ماحول کا اثر، روز روز کے ناگوار تجربات سے ڈھٹائی کا پیدا ہو جانا، تنگ دستی، شرافت کے دکھاوے کی بے معنویت، رشوت کی ترغیب اخلاقی شخصیت کے انحطاط میں اپنا عطیہ پیش کرتے ہیں۔ اسی دوران دروازے پر دستک ہوتی ہے۔ نفیس جا کر دروازے پر دیکھتا ہے۔ ایک عیاش رئیس شیو برت شادو کا گانا سننے کئی برس کے بعد اس شہر میں آیا ہے۔ عذرا نفیس سے کہتی ہے تم نے اسے بتا دیا ہوتا کہ اب شادو یہاں نہیں رہتی۔ نفیس مجرمانہ انداز میں کہتا ہے ادھر لے آؤں؟ سیٹھ ہے کوئی چور تو نہیں ہے۔ میں کہتا ہوں ایک گانا سنا دو۔ سیٹھ صرف گانا سننے کا شوقین ہے۔ سو ایک روپیہ ہو جائے گا۔ گانا سنانے میں کیا حرج ہے؟

سیٹھ آکر بیٹھتا ہے۔ عذرا بڑی کوشش سے طنبورا چھیڑتی ہے۔ دروازے پر بنواری نمودار ہوتا ہے اور خفیف سی مسکراہٹ کے ساتھ کہتا ہے "کے پان درکار ہوں گے سرکار کو؟"

(پردہ گرجاتا ہے)۔

○